Spanish

Jeannine Baticle

GOYA

CRÍTICA

El Gova de leannine Baticle, conservadora del Museo del Louvre y gran conocedora de la pintura española, es la clase de estudio que el gran pintor aragonés merecía que se le dedicase y que todos estábamos esperando. La mayoría de los libros sobre Goya suelen limitarse a hablarnos de sus obras, con algunos comentarios tópicos sobre su persona y su tiempo (con frecuencia erróneos). Los pocos que han estudiado seriamente su vida, lo suelen hacer deteniéndose en la anécdota personal, sin acertar a situarla en el contexto de una España sacudida por crisis y revoluciones, sin cuyo conocimiento es imposible comprender los hechos y las obras de un hombre que estuvo estrechamente ligado a su época, y que se transformó con ella.

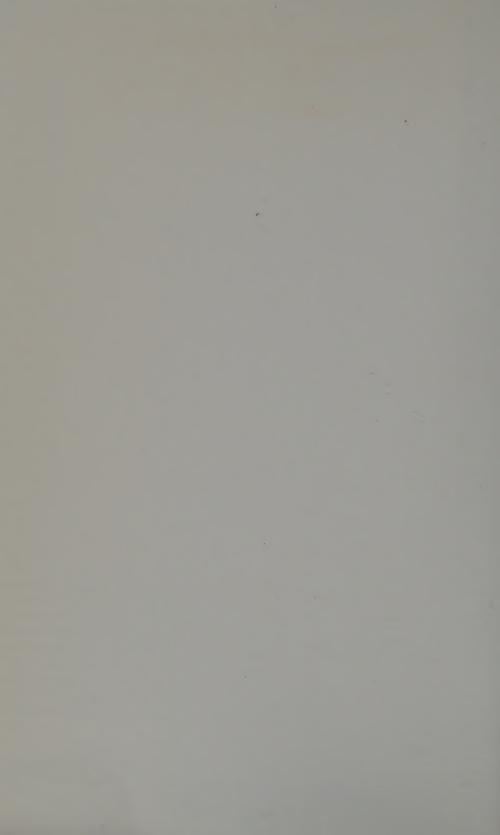
leannine Baticle nos ofrece una biografía seria v documentada -limpia de tópicos v falsedades-, y un excelente estudio de la obra de Goya. Para averiguar cómo han evolucionado el hombre y su pintura ha investigado sus relaciones con la sociedad de su tiempo, y en especial con el conjunto de personajes a los que está más ligado: protectores, clientes, colegas, amigos, amantes reales o supuestas. Y, sobre todo, ha puesto en relación la trayectoria vital del pintor con los cambios políticos que se producen a su alrededor (el miedo a la Revolución francesa, el ascenso de Godoy, la guerra de la Independencia, la vuelta al absolutismo, la revolución de 1820 y la restauración de 1823 que le obliga a marchar al exilio) y ha conseguido demostrar que Goya vive estrechamente ligado a cuanto sucede en su entorno y ofrecernos una visión innovadora del pintor sobre el trasfondo de una España en crisis, que nos hace más comprensible al hombre y nos permite entender mucho mejor el significado real de sus obras, que cobran así un nuevo sentido.

Sobrecubierta: Francisco de Goya, *Autorretrato* (Museo de Bellas Artes, Zaragoza).

	Essex Works. For a better quality of life
1 5 AUG 2017	BTR
	156
	-
*	

Please return this book on or before the date shown above. To renew go to www.essex.gov.uk/libraries, ring 0845 603 7628 or go to any Essex library.

Essex County Council



.GO4

SERIE LIVE

POSEP FONDAYA - GONZALD FONTON





SERIE MAYOR

Directores:

JOSEP FONTANA y GONZALO PONTÓN



SERIE MAYOR

Davestone

JOSEP FONTANA y CONZALO PONTON

JEANNINE BATICLE

GOYA

Traducción castellana de JUAN VIVANCO

CRÍTICA
GRIJALBO MONDADORI
BARCELONA

JEANNINE BATICLE

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original: GOYA

Diseño de la colección y cubierta: Enric Satué
© 1992: Librairie Arthème Fayard, París
© 1995 de la traducción castellana para España y América:
CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.), Aragó, 385, 08013 Barcelona

ISBN: 84-7423-688-6
Depósito legal: B. 18.025-1995
Impreso en España
1995. — HUROPE, S.L., Recaredo, 2, 08005 Barcelona

A la querida memoria de José Antonio Maravall, maestro de pensamiento de nuestra generación Service Services

Manager C...

Carrie of the Carrier

PRÓLOGO

Goya ocupa un lugar destacado en la historia del arte español, debido a la prodigiosa originalidad de su obra pictórica (dos o tres veces más numerosa que la de los otros maestros famosos de su escuela). Fue, además, un admirable grabador, una disciplina poco difundida en España. Su bibliografía es enorme, a veces heteróclita, y en ella encontramos con frecuencia más inexactitudes que datos rigurosos. En estas condiciones, tratar de redactar una verdadera biografía de Goya es casi un reto, pese a que actualmente disponemos de sólidas bases documentales, que no existían en otra época.

En efecto, la mayoría de los críticos de arte del siglo XIX estuvieron «muy seguros de sus errores», hasta el punto de reducir la vida del maestro a la dimensión de la de un personaje de novela de capa y espada, inculto y medio loco. Impusieron esta visión artificial de un modo tan imperativo que todavía tiene eco en un público mal informado, sobre todo en Francia, convencido de que el genio de Goya fue una de las formas de las extravagancias del destino. El pintor, en realidad, estaba totalmente cuerdo y era uno de los mejores exponentes de su profesión. Su vida transcurrió en un medio intelectual y cultural de alto nivel, donde conoció a sus amigos más fieles y aprendió a reflexionar sobre las incertidumbres de la condición humana.

Al no poder admitir que su vida diaria era parecida a la de la mayoría de sus compatriotas, dado que no tenía rival en el terreno artístico, hace años se recibió con un desprecio divertido la publicación de su correspondencia privada, porque trataba sobre todo de las buenas cosas de comer y beber, de corridas de toros, partidas de caza, música popular, problemas económicos, y estaba salpicada de bromas a veces obscenas (pero ¿acaso no es el argot español uno de los más ricos de Europa?). Esto significa que en Goya el gusto por la vida nutría constantemente su inspiración y le hacía ser más sensible que otros artistas, maniatados por el neoclasicismo, a los distintos aspectos de la naturaleza: la amaba profundamente, y pintó sus matices con un sentido de la observación tan agudo como Voltaire en su Zadig, y con una factura mágica digna de Velázquez, alcanzando tal grado de maestría que al mirar sus cuadros se diría que se puede tocar la realidad, sea cual sea el objeto.

Humanista como Cervantes, no dejó de preguntarse, con la pluma, el buril de grabar o el pincel, acerca de los mecanismos secretos que mueven esta extraña y apasionante máquina: el hombre. No soporta que este hombre, poseedor del privilegio de elegir entre el bien y el mal, se comporte como una bestia salvaje o se pliegue a los terrores maléficos ancestrales. También es el testigo más sincero de los hechos funestos o felices de su época, de alguna forma el primer reportero de los tiempos modernos. Por eso es importante situarle en el contexto político en el que vivió, y conocer bien la situación de los príncipes, grandes señores y protectores de quienes dependía. No se contentaba con pintar, les juzgaba con perspicacia diabólica. Su brillante personalidad sólo se puede reconstruir tras comprobar la exactitud de esos veredictos en los archivos públicos y privados, las memorias, las correspondencias y los testimonios contemporáneos.

Hemos dedicado varios años a realizar esta investigación, y estamos lejos de darla por concluida, a sabiendas de que la complejidad creadora de un pintor de talla universal como Goya no puede encerrarse en los límites de un discurso metódico que acotaría su comprensión, ya que su obra se desarrolla en medio de una de las mayores conmociones históricas por las que pasó Europa desde la Edad Media.

AGRADECIMIENTOS

Les estamos especialmente agradecidos a los colegas y amigos que nos han prestado su ayuda, sus consejos y su apoyo, con gran generosidad, durante la larga preparación de esta obra. En primer lugar a René Andioc, Yves Bottineau, Bernard Clesca, Élisabeth de Farcy, Amélie Lefébure, Laurence Lefébure, Margarita Malara, Joseph Pérez, Claudie Ressort y Jérôme Treca. Como siempre, Juliet Wilson Bareau y Nigel Glendinning pusieron a nuestra disposición con inagotable amabilidad su experiencia y su amplia documentación.

También damos las gracias a Santiago Alcolea, Daniel Alcouffe, Jesús María Alía Plana, R. y A. Andrezjewski, Arturo Ansón Navarro, Enrique Arias Anglés, Rocío Arnáez, Miguel Artola, Michel Bépoix, Elisa Bermejo, Montserrat Blanch, Michel Bouille, Arnaud Brejon de Lavergnée, Louise y Eydoux Brisac, Rogelio Buendía, Pilar Camón Álvarez, Laurence Camous, Évelyne Cantarel Besson, Dawson Carr, Juan Carrete Parrondo, Christine Chardon, Françoise Châtelin, Pierre Civil, Isabelle Compin, Marianne Daoudal, Antoine Delenda, Odile Delenda, Silvia Delgado, Denise Devinat (†), Gonzalo de Diego, el padre Tomás Domingo, Jean Ducros, Pierre Ennes, José A. Ferrer Benimeli, Jacques Foucart, Chantal Gastinel Coural, Véronique Gérard Powell, Nicole Gotteri, Enriqueta Harris, Jutta Held, Ilse Hempel Lipschutz, María del Carmen Iglesias, Philippe Jodidio, María del Carmen Lacarra, Michel Laclotte, María Teresa Maravall, Cristina Marinas, Gilberte Martín Méry, Isabella Mateos, Manuela Mena Marqués, José Luis Morales Marín, Priscilla Müller, Didier Ozanam, Enrique Pardo Canalis, María Pemán, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, M. Pierron, José Manuel Pita Andrade, Gisèle y Édouard Pommier, Véronique Prat, Geneviève Robert, Pierre Rosenberg, Enrique Ruspoli, Elena Santiago Páez, Eleanor Sayre, Marie-France Ramspacher, Juan Miguel Serrera, François Souchal, Federico Torralba, Enrique Valdivieso y Colette Vasselin.

* * *

Debemos dar las gracias efusivamente a Juan Vivanco, quien ha llevado a término la traducción castellana de este *Goya* con un cuidado y una exactitud ejemplares, y se ha encargado de restablecer los textos originales en castellano que en la edición francesa habíamos traducido.

Por otra parte, gracias a la comprensión de editorial Crítica nos ha sido posible ampliar con nuevas informaciones y corregir el texto de la edición francesa, aparecida en 1992; no sabríamos cómo dar las gracias a María Paz Ortuño, quien nos ha facilitado la tarea con tanta competencia como amabilidad.

J. BATICLE

Primera parte EL NACIMIENTO DE UN GENIO

Petrope 6 : De reson to ten inter c. 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 c. 1 - 1 - 1 - 1 - 1 - 1 P. 1 - 1 - 1 - 1 - 1

E COLOR COLORS

ATTA

Capítulo I

GOYA O EL ESPEJO DE LAS PASIONES

De un pasado cuyo futuro conoce, el historiador extrae a veces conclusiones que se podrían considerar premoniciones contemporáneas de la época en cuestión, si su juicio no estuviera influido *a priori* en el sentido que la historia de los hechos le ha trazado. Cuando es biógrafo, a menudo le acomete la tentación de descubrir desde la primera juventud del personaje estudiado los indicios de unos reflejos, actitudes y pensamientos que se desarrollarán más adelante en él, tanto por la presión de las circunstancias como por sus dotes naturales.

Es tal la importancia de los *Caprichos*, los *Desastres de la guerra* y las Pinturas negras en la historia del arte europeo, que las acciones del Goya juvenil y de la madurez se relatan inconscientemente en función del carácter específico de estas grandes creaciones, así que nadie duda que, para llegar a ellas, Goya tuvo siempre visiones demoníacas.

Un recorrido inverso permitiría conocer mejor la verdadera personalidad del artista. Consistiría en preguntarse si la violencia polémica de su obra no será fruto de su decepción, cuando era joven y estaba lleno de entusiasmo, ante la hostilidad e incomprensión de la sociedad decrépita en cuyo seno debía bandearse debido a su profesión. Nunca llegó a adaptarse a las exigencias de la etiqueta, por mucho que se esforzara, con una buena voluntad un tanto ruda, para integrarse entre los cortesanos, y cada desaire de éstos le hizo subir un escalón en la amargura, pero también en el perfeccionamiento de su arte. Sería cuestión, pues, de revisar la mayoría de las explicaciones que se han hecho de su comportamiento y detenerse en ciertos testimonios referentes a sus comienzos en la corte, sobre todo cuando proceden del propio artista.

Evidentemente, los que a toda costa quieren ver en Goya a un apóstol de la revolución proletaria, difícilmente podrán admitir la sinceridad de su actitud, sumamente reveladora, con motivo de su presentación al rey y a los infantes en 1779, cuando el pintor asegura, al besar las manos de los miembros de la realeza, «que aún no había tenido tanta dicha jamás».

No se entenderá nada de la evolución estética y filosófica de Goya si no se aprecia su extraordinaria capacidad para seguir y luego adelantarse a la situación social y política de su tiempo. En 1779, diez años antes de la Revolución francesa, pese a sus grandes dotes y a su ambición, sólo podía aspirar a una carrera de pintor de corte, ya que desde hacía siglos en Europa el poder lo detentaban unos reyes más o menos absolutos. Aunque aspirase a la libertad de expresión, no concebía aún los medios para alcanzarla, y sólo los desórdenes de los diez últimos años del siglo xvIII le hicieron tomar conciencia de los problemas de los derechos del hombre.

Por eso nos parece fundamental hacer hincapié en el estudio de la vida y la carrera de Goya entre 1779 y 1802, ya que durante esas dos décadas el pintor pasó de la treintena a la cincuentena, y fueron el crisol de su genio. Durante estos años cruciales, el poder monárquico en Europa, controvertido por la «filosofía de la Ilustración», entra en la fase de la oposición activa, agudizada por las consecuencias económicas de la guerra de América, desas-

trosas para Occidente.

En España las reformas propuestas por los propios ministros de Carlos III, que aparentemente están destinadas a mejorar la vida diaria del país, de acuerdo con las aspiraciones de los ilustrados, chocan con los intereses de una monarquía de tipo tradicional, y más bien contribuyen a debilitarla. Al poner fin a ciertas normas o leyes crueles, provocan automáticamente la desaparición, progresiva o brusca, según los casos, de un régimen basado en esas mismas injusticias. De modo que el historiador, en vez de describir un estado por él añorado o rechazado, sustituyéndolo por la sociedad perfeccionada a la que aspira, debería analizar en qué forma el cambio de las condiciones de vida de un grupo de individuos que depende de un sistema social determinado provoca la disgregación de dicho sistema.

Goya, revolucionario en esencia —todo hombre de carácter se rebela contra las ideas preconcebidas del común de los mortales y percibe otra forma de entender las cosas—, lo primero que hace es poder expresarse a su manera, ejerciendo su profesión en la corte. Una corte que entre 1780 y 1800 se desmorona, sacudida por graves acontecimientos políticos, y ya sólo le aporta la caricatura de una monarquía autocrática tradicional. Las intrigas mezquinas reducen la autoridad del poder, propiciando los excesos arbitrarios, y ante la mirada de Goya, lúcido y fascinado, van apareciendo las taras de una sociedad poseedora que ha perdido sus motivaciones profundas. Goya, que en 1779 se había sentido tan ufano de su ingreso en la corte como un cortesano más, en 1790 ya ha comprendido que tras esa fachada brillante y civilizada tiene lugar la descomposición moral y política de la sociedad, que puede acarrear su propia caída social, porque tras varios intentos infructuosos acaba de conseguir que le nombren pintor de cámara del rey.

Con demasiada frecuencia, los relatos históricos describen el medio en el que se desenvuelve el artista como un ámbito artificial lleno de entidades: el rey, la reina, la corte, el ministro, el obispo, que ejercen un poder personal para mayor gloria de la monarquía o de la Iglesia. Pero en realidad se trata de seres de carne y hueso, cuya educación nunca llega a borrar los caracteres innatos. Estos seres, que con frecuencia son presa de pasiones violentas y cuanto más aprenden a disimularlas son más mortales, hacen y deshacen la carrera de la gente a merced de los acontecimientos y los intereses privados. Es un medio en el que los odios tenaces, las antipatías viscerales a veces acompañadas de vanidad, orgullo, codicia o estupidez, forman una red de intrigas de la que no podrá librarse el inocente que caiga en ella sin un aprendizaje previo. Así era la corte de Carlos IV.

Estos príncipes, y sobre todo los cortesanos intrigantes que los manejan, juegan un papel importante en la vida de Goya, por lo general nefasto, a veces beneficioso, y sobre todo durante esos 23 años decisivos. Es a ellos a quienes debemos estudiar, descubrir, para entender mejor el arte y la obra de Goya, su testigo y también su juez. Poco a poco, unos hechos y unos temas pictóricos desconcertantes se van haciendo inteligibles y, a su vez, esclarecen la historia de su tiempo. Además, resulta apasionante analizar, a través del comportamiento de Goya, las reacciones de un hombre de carácter ante las pequeñas y grandes infamias de la humanidad, a las que su inspiración da una dimensión universal.

Nacido en 1746, Goya es fruto de las reformas culturales de la España de la Ilustración, y aunque la enseñanza académica no casa en absoluto con su carácter y sus dotes, le orienta hacia una perspectiva artística estimulante por las propias obligaciones que le impone. Puede parecer un sistema muy discutible, pero le abre unos horizontes culturales desconocidos hasta entonces y le convierte al gusto, al anhelo de perfeccionismo humano preconizado por los adeptos a la Divina Razón.

Además, Goya ve la luz en Aragón, región favorable al espíritu innovador, cuna de la aristocracia liberal, capitaneada por el conde de Aranda, aunque su verdadero animador ha sido Manuel de Roda, muerto en 1782. Esto también cuenta en el balance de su éxito, porque Zaragoza, que pretende rivalizar con la capital, atrae a dos maestros españoles de primer orden: Antonio González Velázquez y Ventura Rodríguez. El arquitecto Ventura Rodríguez es el protegido de don Luis de Borbón, hermano del rey Carlos III. Este último le ha impuesto a don Luis un matrimonio morganático en duras condiciones con una aragonesa ilustre, doña María Teresa Vallabriga. Luego tenemos a Francisco Bayeu, también aragonés, doce años mayor que Goya, artista ambicioso, austero y devoto, descubierto por Mengs, a quien debe sus primeros éxitos. Considera a Goya discípulo suyo, antes de que se convierta en su cuñado en 1773. Sin querer hablar mal de nuestro Goya, digamos de pasada que ya sabe relacionarse con personas que le allanan el camino del poder.

Este Goya joven no es el endeble «Tiepoletto» ni el frágil Mengs. De elevada estatura (muy alto y fornido, según los testigos de la exhumación de sus huesos), bien plantado, vigoroso, aficionado a juegos «deportivos», al parecer practica asiduamente la caza y la pesca y más tarde confesará que manejó la capa y la espada del torero. Se dice que su prestancia no pasó inadvertida a sus contemporáneos. Su magnífico *Autorretrato con candelas* (Madrid,

Academia de San Fernando) demuestra que es consciente de la plasticidad de sus formas y trata de resaltarlas. Algo tosco al principio, pronto adquirirá la soltura que da el contacto con la alta sociedad; combinada con un temperamento de campesino astuto y lleno de aplomo, produce ese personaje asombroso que aparece en el frontispicio de los Caprichos: la mirada penetrante que brota de un pesado párpado, la mueca un poco displicente de un hombre acostumbrado a calar, a «juzgar» a sus interlocutores. Entre el Autorretrato del Museo de Agen, realizado hacia 1783, en el que parece que los ojos negros que iluminan un rostro todavía joven interrogan al espectador, y el de los Caprichos, que denota un aire altanero, han transcurrido dieciséis años, más radicalmente modificadores que el intervalo de tiempo que los ha precedido, entre los 20 y los 36 años. Un período de decepciones, penas, angustias y sufrimientos, en el que la enfermedad ha dejado su huella, pero con momentos de triunfo y pasión, un trecho durante el cual se ha forjado de manera irreversible la personalidad de Goya. Menos bromista, menos irónico, más cruel y desesperado, el hombre de las Pinturas negras será heredero directo, no obstante, del de los Caprichos.

¿A qué se debe, pues, esta transformación psicológica? ¿Hay una verdadera diferencia entre el nuevo y el viejo Goya? ¿Cuáles son los hechos, los hombres, que provocaron este cambio, y cómo estimularon las cualidades innatas del artista? Así llegamos al meollo de nuestra investigación, que nos ha llevado a buscar las relaciones de Goya con la sociedad española del Antiguo Régimen y la influencia que ésta ejerce en el desarrollo de su personalidad.

Esta investigación, que consiste en establecer, y a veces reconstruir una especie de estado civil de cada uno de los personajes que se relacionaron con Goya durante el citado período, ya sea como jefes jerárquicos, protectores o clientes, ya sea como colegas o amigos, ha sido crucial. Para empezar, ha revelado la importancia de los vínculos de la sociedad española con Francia. El pintor se movió en un medio aristocrático y cultural que, por razones a menudo olvidadas, y a pesar de su xenofobia, mantenía numerosos contactos con elementos franceses.

También ha revelado hasta qué punto el círculo en el que se movía Goya era estrecho, limitado en número, con un alto nivel de calidad y poder, porque en realidad la mayor parte de sus modelos se reducían a dos o tres docenas de familias. Por último, esta investigación nos ha revelado, como corolario, cuatro aspectos esenciales de la política y la vida social del final del Antiguo Régimen en Francia y España: el papel crucial de Aragón en el Siglo de las Luces, la importancia de la «diáspora» vasca en la carrera de Goya, el peso de la endogamia francoespañola en la corte y el mundo de los negocios, y la solidez de los lazos económicos y políticos entre las coronas de España y Francia, rotos por la Revolución francesa.

Conviene recordar que la idea de nación y extranjero alcanza su forma moderna en la época de la Revolución francesa. Antes de 1789 el cosmopolitismo era una de las reglas principales de la elite europea. Es en Francia

donde cristaliza la idea de nación, opuesta a la de los intereses internacionales representados por las cortes reinantes. Los sucesos de 1789 y la proclamación de la República en 1792 en Francia hacen que España se repliegue sobre sí misma y desarrolle el sentimiento nacional en torno al rey, y no en torno al pueblo. Esta actitud xenófoba está acompañada de un movimiento de reacción política durante el reinado de Carlos IV, una vuelta al despotismo que contrasta con el aparente liberalismo del reinado anterior. Los ilustrados fueron perseguidos por simpatizar con los odiados revolucionarios franceses, y Goya, al principio sin entenderlo demasiado, se vio salpicado por el oprobio que cayó sobre ellos, aunque luego guardó las distancias de acuerdo con las posiciones de cada cual.

Dado que Goya fustiga los poderes opresores, se le considera partidario de la libertad y la igualdad social. Es un error de perspectiva que desvirtúa la interpretación de su obra. En 1799, cuando denuncia la superstición y la Inquisición, cuyas fuerzas aletargadas se han despertado con los movimientos revolucionarios, más que luchar contra una forma de dictadura concreta lo que hace es deplorar la incorregible debilidad del género humano. Se limita a escoger dos formas de opresión que conoce bien. Para él, la luz de la libertad es la luz de la tolerancia y la inteligencia humana, y no su versión política. Si el ser humano fuera razonable, se dice, no habría oprimido no opresor, sedicioso ni policía. Su compromiso es mucho más moral que político. Siempre se mostrará maravillado por los beneficios de la creación y afligido por el mal uso que hacen de ellos los seres humanos.

Con esta perspectiva debemos abordar las sátiras en las que Goya pinta cruelmente al clero regular español. No hay en él una intención de denigrar sistemáticamente a los clérigos, sino el reflejo de la actitud crítica de los ilustrados hacia la Iglesia española, con cuyos abusos querrían acabar, una actitud muy distinta de la de los filósofos franceses. Decía Fernán Núñez que en Francia, un país donde tantas personas dudaban de la existencia de Dios, una obra que demostrara dicha existencia podía tener sin duda su utilidad. Pero allí donde nadie la ponía en duda, donde por principio se conservaba la unidad religiosa (es decir, en España), era algo inútil y hasta peligroso. Añadiremos que cualquier propuesta de reforma de la Iglesia española, por razonable que fuera, se consideraba herética. De ahí que muchos comentaristas hayan falsificado el conocimiento de la España ilustrada, al no precisar que el ateísmo repugnaba a la mayoría de los pensadores españoles, que por otro lado se permitían lanzar pullas contra la Iglesia con una virulencia propia de su casta. Por ejemplo, el austero Jovellanos y el poeta Samaniego se lo pasaban en grande en 1791 cuando este último le leía la sátira salaz que había escrito sobre los frailes, perezosos y glotones (que, dicho sea de paso, no fue publicada íntegramente en 1886 porque el editor de las obras de Samaniego la encontró demasiado indecente). Puede que Goya se inspirara en ella para algunos personajes de los *Caprichos*, pero afortunadamente la difusión precoz de estos grabados en el extranjero y su importancia artística impidieron que los puritanos españoles del siglo xix los hicieran desaparecer, a diferen-

cia de lo que ocurrió con numerosos textos de escritores del siglo XVIII que probablemente sirvieron de inspiración a Goya, censurados o eliminados por las buenas.

Porque los famosos filósofos de la Ilustración no eran los únicos responsables del movimiento anticlerical generalizado en Europa, que también contó con el apoyo de los déspotas «ilustrados», quienes se las ingeniaron para reducir el poder temporal de la Iglesia de Roma mucho antes que los constituventes y convencionales franceses: ¡cuánto les hubiera gustado arrebatarle el derecho a recaudar impuestos! Los países protestantes ya habían solucionado este problema, y sin duda su experiencia no pasó inadvertida a los príncipes católicos, quienes pronto se percataron de que los jesuitas usurpaban su poder temporal, y decidieron pararles los pies. La enseñanza de los jesuitas se basaba en el conocimiento de las letras antiguas, y habían educado a gran parte de la intelectualidad española. Las órdenes mendicantes, que preconizaban la pobreza y la sencillez intelectual, les detestaban. Se comprende que este clero tradicional también se opusiera a los ilustrados, que ponían en peligro sus privilegios seculares, y que se apoyara en la Inquisición para mantener intacta la supremacía de la Iglesia católica, fuente esencial de ingresos para decenas de miles de hombres y mujeres.

«Según un censo realizado en 1787, al menos 3.148 villas y aldeas pertenecían a un señor eclesiástico ... El mismo censo da un total de 2.067 monasterios y 1.500 conventos, donde vivían 62.000 religiosos y 71.000 personas dependientes del establecimiento.» A esto hay que añadir que la mayoría de las enormes fincas que poseía el clero regular estaban mal cultivadas, lo cual explica la desazón de los reformadores españoles ante una situación que con el paso del tiempo se había convertido en una auténtica lacra social.

Hay que admitirlo: si Goya, influido por algunos de sus contemporáneos, arremete contra los abusos de los frailes, a quienes considera los auténticos enterradores del cristianismo, no deja de conservar la fe profunda de sus antepasados. La violencia de su mensaje oculta a menudo estas verdades para quien no esté familiarizado con el mundo español del Antiguo Régimen. Es importante tenerlas siempre presentes, si se quiere tener una idea cabal del carácter de las relaciones de Goya con la cultura francesa y el provecho que extrajo de ella.

Capítulo II

EL ARAGÓN DE GOYA

Las cumbres heladas que rodean al valle circular de Astún, áspero y desolado, donde las manchas claras de los lagos pirenaicos se desbordan en multitud de arroyos ágiles y cantarines, primero desperdigados por las rocas y luego poco a poco contenidos a medida que bajan por los barrancos retumbando al quedar atrapados en las angosturas excavadas por el empuje milenario de las aguas, para pasan rápidamente de torrentes tumultuosos, llamados aquí gaves, a ríos tranquilos.

Esta es la historia del río Aragón que, en medio de una vegetación sombría y espinosa, fluye cantando hacia la pequeña ciudad fortificada de Jaca, se bifurca al oeste y termina su curso apaciguado en el Ebro, el gran río de la era terciaria, cuya amplia cuenca, bordeada aguas abajo por colosales acantilados, fue la cuna del antiguo reino de Aragón, antes de perderse en las arenas del delta del Ebro.

Muralla invencible del Occidente cristiano en el siglo IX, los Pirineos aragoneses cuentan con varios santuarios admirables alrededor de la antigua calzada romana del puerto de Somport, que permite el paso de peregrinos y mercaderes del otro lado de la cordillera. Jaca, capital del antiguo territorio aragonés, rechaza la invasión musulmana a finales del siglo VIII. Un héroe legendario, Aznar Galindo, primer conde de Aragón, dirige la lucha a la cabeza de un pequeño ejército de montañeses iberos valientes y curtidos, temido por las legiones moras. En todo caso, es en esta región donde, a partir del siglo IX, empieza la reconquista del valle del Ebro, en la que el mundo musulmán retrocede paso a paso durante cerca de trescientos años.

Dos siglos después un príncipe navarro, Ramiro I, hereda el condado de Aragón y se considera *quasi pro rege*. En 1035 traslada su corte a Jaca. A veces el destino influye en las decisiones de algunos hombres, convirtiéndoles en dueños del futuro; Sancho Ramírez, hijo de Ramiro I, se cuenta entre ellos. Con el apoyo de Roma consigue que el condado de Aragón se declare oficialmente reino. En 1077 erige en Jaca una catedral, la más anti-

gua de España, según se dice.² Por último, concede a sus súbditos un estatuto especial con fueros y libertades, unos privilegios a los que el pueblo aragonés se mantiene muy apegado hasta el advenimiento de los Borbones.³

En esta época medieval aparecen las primeras estructuras de una sociedad animada por un espíritu innovador, en la que la actividad de los artesanos y comerciantes se suma a la misión tradicional de los labradores y pastores. El modelo legislativo de Jaca servirá de base en el siglo XIII a la recopilación de los Fueros de Aragón, promulgados en 1247.4 Perpetuados a través de los siglos en las marcas aragonesas, estos conceptos económicos liberales resurgirán con nuevos bríos en la época de Goya, y proporcionarán la materia para justificar las futuras reivindicaciones de la Sociedad de Amigos del País. En ellos se basará un famoso vástago de la familia de los Palafox, el conde de Teba, hijo de la condesa de Montijo, para recordar en 1794, con increíble insolencia, la autoridad que tenían antaño «los Ricos hombres de Aragón» sobre el rey.5 En efecto, la nobleza aragonesa, una de las más antiguas y poderosas de España, durante la Edad Media reclamó constantemente su independencia del poder central. Prueba de ello es la fórmula arrogante que un cronista aragonés del siglo XVI había puesto falsamente en boca del Justicia de Aragón cuando el alzado del nuevo rey: «Nos que somos tanto como vos y juntos valemos más que vos, os facemos rey si guardáis nuestros fueros y libertad, si no, no».

El ciclo de las grandes conquistas empieza durante los reinados que siguen al de Sancho Ramírez, y en 1118 culmina con la toma de Zaragoza, que con Córdoba y Toledo es la principal posesión islámica en España. La joven potencia del reino de Aragón se afianza y, pocos años después, los esponsales de Petronila, sobrina de Alfonso el Batallador, el conquistador de Zaragoza, con el conde de Barcelona, sitúan a ambas coronas bajo el mismo cetro. A partir de ahora los reyes de Aragón gobiernan Cataluña y parte del reino de Valencia, ocupando un lugar preponderante en la política de la Europa mediterránea de la época medieval. A finales del siglo xv otra unión, la de Isabel la Católica, reina de Castilla, y Fernando de Aragón, da origen a la monarquía española, a la que un Habsburgo, su nieto Carlos V, conferirá su forma definitiva. De todos modos, pese a la voluntad centralizadora del emperador, Aragón conservará sus fueros.

La evolución irreversible de Europa hacia el totalitarismo monárquico tiene una particular expresión con Felipe II, déspota fanático pero prudente, que emplea todos los medios para hacer realidad sus sueños de hegemonía y aspira a recortar la independencia política y espiritual de Aragón. A raíz de la rebelión de Zaragoza, donde las autoridades locales se niegan a entregar al famoso Antonio Pérez, Felipe II ordena decapitar al Justicia de Aragón, Juan de Lanuza, acusado de defender los fueros y la autonomía de su patria. No se puede someter con leyes restrictivas a un pueblo que lleva varios siglos luchando por sus libertades, de modo que Felipe II no se arriesga a ello, y los aragoneses, sometidos momentáneamente por la fuerza, recuperan gran parte de sus derechos ancestrales. Por desgracia, a comienzos del siglo xVII, la

expulsión de los moriscos frena el desarrollo económico del reino y deja a toda España sin una mano de obra hábil y estimulante. Al final del Siglo de Oro, Aragón atrae a los inmigrantes extranjeros, sobre todo franceses. Se dice que en los primeros años del siglo xvII había diez mil franceses establecidos en Zaragoza, una cifra probablemente exagerada.⁶

Cuando sube al trono Felipe V, el primer Borbón de España, el 18 de septiembre de 1701 presta juramento en Zaragoza ante el Justicia, Pedro Vales Díaz.⁷ Ahora bien, el conde de Sástago (antepasado del que protegerá a Goya) tiene la insolente ocurrencia de ponerse al servicio del archiduque Carlos, sobrino del rey Carlos II e hijo del emperador, quien se considera pretendiente legal al trono de España. Zaragoza le recibe triunfalmente el 15 de julio de 1706, pero el rey legítimo, Felipe V, envía al duque de Orleans con un nutrido ejército para someter a los rebeldes. El duque de Berwick relata en sus Memorias una escena digna de ser pintada por Ĝoya: el conde de la Puebla, uno de los principales partidarios del archiduque, supo convencer a la crédula población de que lo que se veía al pie de las murallas de la ciudad no eran tropas francesas, sino simplemente unos fantasmas diabólicos evocados por los franceses libertinos, discípulos de Satán, y que para disiparlos bastaría con organizar procesiones, con el clero a la cabeza. A la mañana siguiente, cuando los habitantes de Zaragoza comprobaron que les habían engañado y no se trataba de fantasmas sino de soldados franceses de carne y hueso, capitularon a toda prisa.8 Cuatro años después se libró una nueva batalla de Zaragoza que puso en peligro el trono de Felipe V. Afortunadamente para este último, la victoria de Villaviciosa restableció su poder, y la muerte de José I le libró del archiduque Carlos, proclamado emperador en Viena en 1711.

Lleno de rencor hacia los aragoneses, Felipe V fue implacable, animado por los grandes de España que se pusieron de su parte, y el 3 de abril de 1711 firmó un decreto de Nueva Planta en virtud del cual Aragón quedó sometido definitivamente a las leyes de Castilla, suprimiendo todas las ventajas casi milenarias, grandes jueces, virreyes, franquicias, privilegios. «El pueblo aragonés —constata tristemente un historiógrafo de Zaragoza— había perdido la dignidad de hombre libre.» Nunca le perdonaría esto a la dinastía borbónica, un hecho que se olvida con demasiada frecuencia al analizar la formación del partido aragonés bajo la férula del conde de Aranda.

Por suerte para sus compatriotas, uno de los favoritos de Felipe V, el brillante jurista José Rodrigo de Villalpando, había nacido en Zaragoza. 10 Creador y donante de la primera biblioteca pública en su ciudad natal en 1738, fue también el primero del sobresaliente linaje de los aragoneses ilustrados, cuyos nombres famosos pronto sonaron en Europa, creadores de un ambiente propicio para la eclosión del genio de Goya.

Cuando Francisco Goya ve la luz el 30 de marzo de 1746 fortuitamente en Fuendetodos, localidad situada a unos 50 kilómetros al sur de Zaragoza, Aragón lleva sólo treinta y cinco años sometido al poder central, por prime-

ra vez desde la Edad Media. Es de suponer que, siendo niño, en su presencia se evocaron frecuentemente los violentos episodios militares y políticos que habían tenido por escenario su tierra natal entre 1700 y 1710, máxime teniendo en cuenta que su padre, debido a su profesión de maestro dorador, se desplazaba a menudo por los alrededores de Zaragoza. Goya tenía ascendencia vasca, algo muy normal en una región donde había habido una inmigración vasca secular, numerosa y regular. Su tatarabuelo, Domingo Goya, había nacido en Cerain, Guipúzcoa. Desplazado a Fuente Jiloca (a unos 50 kilómetros de Fuendetodos), se casó allí en 1626. El abuelo del pintor, Pedro Goya, había nacido en 1669 en Zaragoza, donde ejercía la profesión de notario. Desplazado a fuente del profesión de notario.

La partida de matrimonio de su hijo, Braulio José Goya, que tenía 23 años cuando se casó con Gracia Lucientes el 21 de mayo de 1736, en San Miguel de los Navarros de Zaragoza, señala que la misa nupcial celebrada en la sacristía sellaba la unión de «Joseph Goya, mancebo, de oficio Dorador, natural de esta ciudad, hijo de Pedro y de Gertrudis Zúñiga, y Gracia Lucientes, muger moza, natural de Fuendetodos, y de Miguel y de Gracia Salvador, residentes nuevamente en esta ciudad y parroquianos de esta parroquia».¹³ Vemos, pues, que los padres de la madre de Gova se habían establecido en Zaragoza diez años antes del nacimiento del artista, lo que desmiente la leyenda del pequeño pastor que correteaba por el campo, inventada por sus primeros biógrafos. Además, el país natal de Goya no era nada propicio a la vida bucólica en medio de un campo idílico. Basta para convencerse de ello con releer la descripción pintoresca realizada por Ponz de una visita pastoral efectuada en 1782 por el canónigo Juan Antonio Hernández de Larrea, futuro deán del capítulo del Pilar,14 en la época en que Goya decoraba una cúpula de la basílica, un texto en el que se habla de Belchite, a unos 20 kilómetros de Fuendetodos, cuyo archidiácono había sido Vicente Pignatelli, de la ilustre familia de los Pignatelli, la más notable de Aragón en el siglo XVIII, junto con los Aranda, los Palafox, los Villahermosa y los Híjar.

Dos de los hermanos de Vicente, Ramón Pignatelli y el conde de Fuentes, se contaban entre las personalidades destacadas de la España del régimen de Carlos III, el primero como *deus ex machina* del Canal Imperial de Aragón y el segundo como embajador. Nuestro Vicente Pignatelli († 1770), también él pintor, capellán del monasterio real de la Encarnación de Madrid, académico de mérito de la Academia de San Fernando, había sufragado con su dinero una escuela de dibujo en Zaragoza, i instalada en un palacio de su hermano, el conde de Fuentes. Puede que sea el mismo religioso al que la leyenda atribuye el descubrimiento de las facultades de Goya cuando éste era un chiquillo y dibujaba en las paredes de los graneros. En realidad, bien pudo conocer las dotes del muchacho gracias a la profesión de su padre, José Goya, lo mismo que Luzán, primer maestro de Goya y de su futuro cuñado Francisco Bayeu, quien hasta 1763 vivió casi todo el tiempo en Zaragoza.

Volvamos a Belchite (feudo de Vicente Pignatelli) que, como decía el deán del capítulo del Pilar, «es villa de ciento veinte vecinos, colocada al pie

de una cordillera que tiene al norte. Su hermosa vega se riega con las aguas de la Cuba o pantano de Almonacid». Según Hernández de Larrea, la iglesia, muy antigua, pequeña, de estilo gótico ordinario, poseía un retablo en el que destacaba una estatua de san Martín de Tours. En la sacristía se conservaban objetos de orfebrería, preciosos por su trabajo y su materia, que en parte habían sido ofrendas de los hijos ilustres del lugar (probablemente los Pignatelli, propietarios de las tierras colindantes). Las cosechas eran importantes, prosigue el canónigo, gracias a la fertilidad del suelo en este lugar preciso, y había varios rebaños de ovejas. El célebre santuario de la Virgen del Pueyo (a sólo diez kilómetros de Fuendetodos) era una bella construcción, aunque Larrea lamentaba que su interior estuviera tan recargado con retablos de madera, «siendo tan formidable el mayor, recién dorado, que si se incendiase podría reducir a cenizas la iglesia», 17 un dato de interés, ya que, en efecto, durante los años 1750-1780 se remozaron muchas ermitas e iglesias de los alrededores de Zaragoza, y sus retablos se volvieron a dorar.

En las primeras laderas de la sierra, el erudito destaca la sequedad de las tierras de cultivo y lamenta que la población no se haya preocupado de construir albercas para remediar la falta de agua. En esta zona medio montañosa la mayoría de los habitantes trabajaban en las empresas de salitre, alternando esta ocupación con el trabajo en canteras de mármol o jaspe de buena calidad.

Si nos hemos detenido en esta descripción es porque refleja a la perfección el país natal de Goya. Este decorado natural de Aragón, tan lleno de contrastes, sorprende todavía hoy por el aspecto desértico de grandes extensiones, lívidas y peladas, interrumpidas por inmensos romerales olorosos, viñas verdeantes que aparecen aquí y allá, oasis escarpados formados por pequeños pueblos de color ocre apiñados entre los árboles, que parecen salir de un cartón de tapices de Goya. Región espléndida y salvaje, abrasadora en verano, helada en invierno, donde los juegos de la luz transforman mágicamente los paisajes, según las horas, días y estaciones, donde las viñas producen uno de los vinos más deliciosos de la península, el de Cariñena, y las perdices se pasean tranquilamente por las carreteras, manteniéndose alejadas de los coches.

Es aquí donde Goya adquiere esa afición a la caza tan viva en él, y también a los buenos vinos, como revelan algunas cartas a Zapater, actividades epicúreas a las que se añade a veces la breve mención de un gran macho cabrío, el famoso Coco (el diablo), bramando en medio de las brujas de un aquelarre, que le recuerda las supersticiones de su tierra natal. Conviene insistir en este aspecto: por un lado su ascendencia vasca, y por otro sus vínculos «viscerales» con Aragón, marcaron de forma indeleble la inspiración de Goya y el carácter específico de su obra. Cuando los autores españoles le llaman «el genial aragonés», saben en qué consiste su diferencia con los artistas naturales de otras provincias españolas.

Capítulo III

DE ZARAGOZA A MADRID. INFANCIA Y JUVENTUD, 1746-1775

La muerte de Felipe V y el advenimiento de Fernando VI introducen muchos cambios en el clima político a partir de 1746, y se puede decir que los verdaderos esfuerzos de modernización de España datan de ese nuevo reinado. Para empezar, Fernando VI es un ferviente partidario de la paz, y se preocupa ante todo por la prosperidad de su pueblo. El marqués d'Argenson decía a propósito del cambio producido en esta época que «el gobierno de España era francés durante la vida de Luis XIV; italiano en el resto del reinado de Felipe V. Ahora va a ser castellano y nacional». Los ministros, Ensenada y Carvajal, habían realizado profundas reformas, y el rey no sentía la misma hostilidad hacia los aragoneses que su padre. Además, algunos de ellos ocupaban cargos importantes en la corte, de modo que poco a poco Aragón se iba integrando en la vida política del reino de España, por lo que el pretendido partido aragonés no dispondría de poder real durante el reinado de Carlos III.

En Aragón, como en otras partes, durante la segunda mitad del siglo xVIII se había hecho un importante esfuerzo de regulación de los cultivos, y en 1768 se decidió continuar la construcción del Canal Imperial de Aragón, empezado en tiempo de Carlos V. En 1772, por iniciativa de su primo el conde de Aranda, el canónigo Ramón Pignatelli fue nombrado protector del Canal Imperial de Aragón. Con enorme tesón y el apoyo del ministro Floridablanca, en diez años Pignatelli logró llevar las obras del canal hasta Zaragoza. Ramón Pignatelli, hermano del conde de Fuentes, nació en Zaragoza el 18 de abril de 1734. A los doce años fue enviado al colegio de los jesuitas de Roma, y en 1755 obtuvo el título de doctor en derecho canónico por la Universidad de letras de Zaragoza. Antes, en 1753, Fernando VI le había nombrado capellán y canónigo de la iglesia metropolitana del Pilar. Como agente del capítulo en la corte, aseguraba también la protección real a la basílica de su ciudad natal.²

Ramón Pignatelli, de gran corpulencia, más bien hombre de acción que de Iglesia, tenía fama de no ser insensible a los encantos femeninos. Su carácter decidido, su valor, su inteligencia, su rango y su fortuna le valieron no pocos enemigos, y la lucha a brazo partido que libró contra los hombres y los elementos para realizar su gran obra, el Canal Imperial, le hace merecedor de admiración y respeto. Lo más esencial de las obras se ejecutó entre 1776 y 1790, y el resultado llenó de asombro a los extranjeros. Porque lo complicado del terreno y la dureza del clima lo convertía en una empresa muy arriesgada. Muchos de los amigos de Goya trabajaban en la administración del canal, entre ellos Juan Martín de Goicoechea, como cajero, y José de Yoldi, como administrador general. El éxito y la envergadura de esta obra es un buen ejemplo del espíritu innovador que se impuso en Aragón durante las últimas décadas del siglo.

EL PILAR

Zaragoza, nudo geográfico vital del este de España, creció en importancia a lo largo del siglo xvIII, a medida que aumentaba la fama de la peregrinación a la Virgen del Pilar, cuyo origen legendario se remontaba al apóstol Santiago, al que se habría aparecido la Virgen en el año 40 sobre un pilar situado a orillas del Ebro, pará animarle a proseguir la evangelización de la península ibérica. En el lugar de la aparición milagrosa se había erigido una ermita, y cuando la capital aragonesa fue arrebatada a los moros, el obispo, Pedro de Librana, emprendió la construcción de un santuario más grande, incendiado en 1434 y restaurado a continuación. Una nueva iglesia, edificada en 1515, más amplia y de tipo gótico mediterráneo, debió ser un edificio muy notable a juzgar por la descripción que se hace de ella antes de su destrucción. Se puede ver en el famoso cuadro de Velázquez *Vista de Zaragoza* (Madrid, Museo del Prado), y recuerda un poco al estilo de la catedral de Albi.

A comienzos del siglo XVII se acordó levantar una nueva iglesia, construida bajo la dirección del maestro de obra Juan de la Barca. En 1674 el capítulo del Pilar decidió encargarse de la prosecución de las obras al conseguir que el santuario fuera declarado catedral —la antigua iglesia de Santa María había sido destruida en 1668—. En 1675 el capítulo convocó un concurso para elegir un proyecto de reconstrucción, ganado por Felipe Sánchez, verdadero autor del plano de la futura basílica. Carlos II, que dio su aprobación a dicho plano, envió a su arquitecto Francisco de Herrera el Mozo a Zaragoza para ultimar los preparativos, y en 1681 se colocó la primera piedra. Las obras duraron varias décadas. En 1696 quedaron elevados los muros exteriores. En 1718 la mitad del santuario estaba cubierta con un techo horizontal que no gustó mucho. En 1725 el conde de Peralada propuso animar este techo elevando unas cúpulas sobre los tramos de las naves, con tres cúpulas principales sobre el altar mayor, el coro y capilla del pilar milagroso.

En 1740 la catedral estaba prácticamente terminada con todas sus cúpulas, pero quedaban en proyecto cuatro torres (¡las dos últimas no se terminaron hasta 1960!). Cuando se finalizó la gran cúpula de la capilla del Pilar, el capítulo pidió al rey Fernando VI una ayuda financiera para renovar la capilla. Los Borbones siempre habían protegido el Pilar, y el rey envió en consulta a su arquitecto Ventura Rodríguez (amigo y futuro protector de Goya), que llegó a Zaragoza el 15 de diciembre de 1750. Ventura Rodríguez estableció los planos de la capilla del Pilar, empezada en 1754 y terminada en 1763. En 1750 Antonio González Velázquez, el célebre decorador discípulo de Corrado Giaquinto, recibió el encargo de decorar la enorme cúpula de esta capilla con figuras referentes a la fundación de la basílica, obra terminada en 1753.5 Durante cincuenta años las obras prosiguieron casi ininterrumpidamente, con la bendición de Carlos III. Por aquel entonces, no se realizaban en España, salvo en Madrid, trabajos artísticos de esa envergadura, de modo que Zaragoza, entre mediados y finales del siglo XVIII, fue un centro cultural de una vitalidad sin igual, lo que explica el éxito de los pintores aragoneses en la corte. Una escuela en la que Goya recibió sus primeras lecciones, porque cuando era niño debió de acompañar a su padre en su tarea de comprobar la calidad de los dorados de los retablos. Tuvo ocasión de conocer a los mejores escultores de la época, y a través de González Velázquez se impregnó de las consignas estéticas del pintor italiano más importante de los años 1750-1760, Corrado Giaquinto, que había acudido a trabajar para el rey de España. El genio es como una semilla: crece sin mayores problemas en la buena tierra, y aquí, desde niño, el joven hijo de artesano conoció lo más granado del arte moderno de su tiempo. Al estudiar su carrera no podemos olvidar este hecho fundamental.

Infancia, juventud, aprendizaje

Otro capricho del destino hizo que desde su nacimiento, en 1746, hasta su adolescencia, en 1760, se sucedieran tres reyes en España: Felipe V, muerto el 9 de julio de 1746, cuando Goya tenía tres meses; Fernando VI, muerto en agosto de 1759; y Carlos III, hasta entonces rey de Nápoles, que entró en Madrid en diciembre de aquel año. Hermanastro de Fernando VI e hijo de Isabel Farnesio, segunda mujer de Felipe V, fue el más enérgico de los Borbones de España. Su mecenazgo, formado en fuentes italianas, dio un nuevo impulso al arte español, cuyo efecto benéfico en los pintores autóctonos perduró durante el reinado de Carlos IV.

En cambio, el principio del reinado de Carlos III fue problemático para la familia Pignatelli, porque el nuevo monarca, poco amigo de los jesuitas, los expulsó en 1767,º y en 1760 adoptó como confesor a un franciscano, el padre Eleta. Como es sabido, José Pignatelli, hermano del conde de Fuentes y de Ramón Pignatelli, era jesuita y más tarde fue beatificado.

Así pues, la infancia de Francisco Goya transcurre al lado de su padre,

maestro dorador, en un medio cultural que evoluciona a merced de circunstancias propicias o desfavorables. Antes de nuestro pintor han nacido tres hijos: Rita, bautizada en San Gil de Zaragoza el 24 de mayo de 1737, Tomás, bautizado en San Miguel de los Navarros el 30 de diciembre de 1739, y Jacinta, bautizada en San Gil el 12 de septiembre de 1743. Los dos que siguen a Francisco también reciben las aguas bautismales en Zaragoza: Mariano, el 25 de marzo de 1750, y Camilo, nacido en 1753, cuya acta de bautismo no se ha encontrado, que morirá con 75 años en 1828.⁷

Todos los documentos revelan que José Goya casi no sale de Zaragoza durante los primeros quince años de la vida de su hijo Francisco, y a propósito de esta infancia conviene hacer una aclaración. El «victorianismo» también hizo de las suyas en la España del siglo XIX, y la Iglesia católica, como reacción a los excesos de la Revolución francesa, la guerra de la Independencia y el liberalismo, efectuó un movimiento retrógrado que supuso una verdadera ocultación de la historiografía española anterior a 1789. Esto explica que cuarenta años después de la muerte de Goya dos aragoneses de buena familia, Francisco Zapater y Gómez, el propio sobrino del amigo de Goya, y Valentín Carderera, pintor y bibliotecario de la ilustre familia de Villahermosa, no supieran nada de la infancia y la juventud del maestro, cuando en 1828 tenían entre 30 y 35 años.

Valentín Carderera, nacido en Huesca en 1796, fue sin embargo el primer biógrafo español de Goya, a partir de 1836, y gracias a él se han conservado los dibujos y grabados del pintor. Los duques de Villahermosa —una de las familias más poderosas de Aragón— protegían a Bayeu, y al parecer no prestaron atención a su famoso cuñado. ¿Es esta la razón por la que Carderera, en su juventud, no se preocupó de conocer los primeros años de «Francisco de los toros»?

Parece que Francisco Zapater y Gómez es el principal responsable de los errores repetidos por los biógrafos posteriores a 1868, fecha de la publicación de las Noticias biográficas del sobrino de don Martín, que constan sobre todo de fragmentos de cartas inéditas de Goya a Zapater (había heredado 133, que van de 1755 a 1801). La obra estaba destinada a refutar las afirmaciones del biógrafo francés Charles Yriarte, 10 llamado «frondista francés», quien sin embargo se había puesto en contacto con él para documentarse. Zapater sobrino, conservador furibundo, era entonces muy mayor. No había conocido a su tío, reaccionaba enérgicamente contra la visión de un Goya anticlerical y demócrata, y se las ingenió para entresacar de la correspondencia del maestro los pasajes menos comprometidos, en apoyo de su tesis. Embelleció su historia sin ningún reparo, mucho más que Charles Yriarte, a quien reprochaba sus inexactitudes (y no las que debería); lo hizo de un modo mucho más irritante que el biógrafo francés, porque siguió esa detestable corriente del siglo XIX burgués que pretendía hacer creer al común de los mortales que el genio sólo puede surgir en las chozas miserables de los labradores.

«Sus padres eran labradores —escribe sin aportar datos— ... Goya per-

maneció en su pueblo natal, ayudando a sus padres, hasta el año de 1760, fecha en la que, viendo éstos su mucha disposición para la pintura, y aconsejados prudentemente, determinaron enviarle a Zaragoza.» Ahora bien, en 1858 Matheron, informado por Brugada, antiguo discípulo y amigo de Goya, había señalado correctamente la profesión del padre de este último, «maestro dorador», is pero como todos los críticos de arte preferían la actividad campestre, no se le hizo mucho caso, y los autores compitieron entre sí (hasta fechas recientes) para añadir al florilegio de las futilidades una descripción detallada de Goya como pastor de ovejas.

Las numerosas investigaciones realizadas en los últimos años, además de descubrir la verdad, han situado los comienzos del joven artista en el contexto artístico de su época, sin cuyo conocimiento es imposible seguir correctamente su trayectoria. Por las partidas de nacimiento de sus hijos hemos comprobado que José Braulio, el padre de Goya, vivió casi todo el tiempo en Zaragoza, su ciudad natal. En 1739 ascendió a maestro dorador, y esta profesión le proporcionó cierta holgura económica. En efecto, la cofradía de San Lucas de la capital aragonesa, reservada a los doradores desde 1666, sólo contaba en 1723 con siete miembros, y el remozamiento o la construcción de iglesias nuevas en Aragón durante el siglo XVIII favoreció a este sector artesanal. Sabemos que José Goya trabajaba con Juan Luzán, reputado maestro dorador y hermano de José Luzán, futuro profesor de Goya, lo que demuestra que este último estaba introducido en un círculo profesional activo y abierto a las novedades artísticas.¹³

No sabemos mucho acerca de la actividad de José Goya. No obstante, un contrato fechado en 1750 revela que fue dorador del retablo de la junta municipal en la sacristía de la iglesia del convento de Santa Engracia de Zaragoza, edificio destruido en 1808-1810, que era una de las joyas del Renacimiento aragonés. En 1752 realizó la doradura del coronamiento de la verja del coro de la iglesia de San Pablo. Es casi todo lo que se ha podido saber de este período. Es bastante probable que, como sugieren García de Paso y W. Rincón, el nacimiento de Goya en Fuendetodos se debiera al desplazamiento de su padre, llamado para dorar el magnífico retablo de la iglesia parroquial edificada en 1740, de un estilo muy similar al del gran escultor José Ramírez. Es

Otros documentos acaban de confirmar que José Goya y su familia se encuentran bien establecidos en Zaragoza durante la infancia de Francisco: en 1747 paga una tasa de vivienda; ¹⁶ en 1749 paga un impuesto sobre su casa de la Morería Cerrada, en la parroquia de San Gil; ¹⁷ el 26 de julio de 1751, Francisco Goya y su hermano Tomás reciben la confirmación en la misma parroquia de San Gil. ¹⁸ No cabe duda de que se podrían encontrar más pruebas.

Uno de los puntos oscuros de la infancia de Goya es su primera instrucción, porque en realidad no sabemos nada al respecto. Probablemente frecuentó una escuela de las llamadas de primeras letras, pero en Zaragoza había muchas, tanto laicas como religiosas. Es casi una impostura dar por

seguro que estudió en las Escuelas Pías. En realidad se trata de una simple hipótesis, aventurada por Zapater y Gómez en 1868 basándose en dos líneas de una carta de Goya fechada el 28 de noviembre de 1787. El pintor, con 41 años, le escribe a Martín Zapater que se siente viejo, pero espera que «tu te conserbaras como en la escuela del P. Joaquin». Como se ve, dice «tú», no «nosotros». Francisco Zapater y Gómez, que en 1868 publica esta carta por primera vez, añade la siguiente frase: «Este dato *prueba* [?] que Goya debió estudiar en la Escuela Pía de Zaragoza». En primer lugar, este dato no prueba nada; en segundo lugar, en la carta de Goya no se habla de los escolapios, y, en tercer lugar, en esa época había padres Joaquín en la mayoría de los conventos aragoneses, pues era un nombre corriente... Esta afirmación de Zapater, que no ha sido confirmada por ningún documento, se acabó convirtiendo en un artículo de fe. Hay otro elemento que pone todavía más en duda esta suposición de Zapater sobrino, que no se basa, como hemos dicho, en ningún dato tradicional, ya que desconocía la juventud de Goya. Se trata de los altercados del colegio de los Escolapios de Zaragoza con la corte. El centro fue clausurado de 1747 a 1760 por orden de Fernando VI, al parecer instigado por los jesuitas.²¹ En esa época José Goya vivía en la calle de la Morería Cerrada, donde tenía su taller, cerca del convento de San Francisco y del palacio de los condes de Fuentes. Los franciscanos dirigían allí una escuela de primeras letras muy prestigiosa, de modo que es posible que Francisco Goya aprendiera a leer cerca de su casa, habida cuenta, además, que durante el Antiguo Régimen los barrios de las ciudades eran verdaderos pueblos donde la vida transcurría en circuito cerrado.

Para muchos críticos, el hecho de que Goya pintara en 1819 la impresionante Última comunión de san José de Calasanz para el colegio de San Antón de Madrid es la prueba evidente de que había estudiado en los escolapios, ya que san José de Calasanz había sido su fundador, aragonés por más señas. Sin duda, pero antes había pintado un magnífico San Bernardino de Siena predicando ante el rey de Aragón para los franciscanos, y dos San Francisco Borgia, que era el cofundador de la orden de los jesuitas, para la catedral de Valencia. De modo que el argumento a favor de las Escuelas Pías no es del todo convincente.

No conocemos ningún dato sobre los primeros años de nuestro futuro genio. Conocemos mejor, en cambio, las condiciones de su aprendizaje, gracias a su propio testimonio, al de su hijo y a la noticia necrológica de la Academia de San Fernando de 1832. Francisco Goya, en la corta nota biográfica que envía a Eusebi, portero del Museo del Prado, para el pequeño catálogo de 1828, dice que «estuvo cuatro años con él» (Luzán),²² y la noticia de la Academia de 1832 añade que estudió dibujo en la academia de Zaragoza bajo la dirección de José Luzán desde la edad de trece años. Este último documento aporta además unas precisiones rigurosamente exactas sobre la carrera del maestro.²³

Goya tiene trece años en 1759, cuando Carlos III sucede a Fernando VI. (El nuevo reinado tendrá un papel esencial en el desarrollo artístico español.)

Es entonces cuando ingresa en el estudio de José Luzán, pintor aragonés de prestigio, aunque olvidado, cuya rehabilitación se debe a A. Ansón Navarro.24 José Luzán Martínez nació el 15 o 16 de diciembre de 1710 en Zaragoza, en el seno de una familia perteneciente a la infanzonía, y fue bautizado el 16 en San Miguel de los Navarros. Su padre Juan Domingo era maestro dorador, oficio que desempeñará su hermano mayor, Pedro. Vivía en la calle Rufas, donde fue a vivir José Goya más adelante. José Luzán asistió a las clases de dibujo del escultor Juan Ramírez, y a los dieciséis años entró al servicio de los Pignatelli, condes de Fuentes, como «criado de honor», y fue enviado a Nápoles por esta familia para que estudiara pintura bajo la dirección de Giuseppe Mastroleo. Permaneció allí cinco años, y regresó entre 1730 y 1740. Gracias a esta formación italiana adquirió una gran habilidad técnica, y en sus primeras obras aparece como seguidor del arte rococó, que estaba en plena expansión. En 1741 fue nombrado pintor del rey, como supernumerario, y en 1746 participó en la convocatoria de la asamblea preparatoria para la creación de una academia en Zaragoza, una reunión celebrada en las salas bajas del palacio de Fuentes. La fundación no fue aprobada en Madrid, y fue reemplazada por una Junta preparatoria presidida por un noble aragonés, el marqués de Ayerbe. José Luzán vivía en una casa perteneciente a los condes de Fuentes, en el Coso, del lado de los Graneros, y dependía de la parroquia de San Miguel de los Navarros. El palacio de Fuentes, también en el Coso, se hallaba en el otro extremo de esta arteria. Esta precisión tiene su importancia, porque a pesar de lo que se ha dicho el estudio de Luzán no estaba en el palacio de sus protectores.²⁵

Entre los alumnos más destacados de Luzán cabe citar a Francisco Bayeu, nacido en 1734, quien debido a su éxito en la corte se había convertido en un modelo para los demás. Llamado por Mengs en 1763, pronto fue nombrado pintor de cámara del rey, académico de mérito en 1763 y teniente director de Pintura en 1765. Diez años después Goya se convertiría en cuñado suyo. Ambicioso y muy trabajador, Bayeu quiso ser hasta la muerte el jefe indiscutible de la pintura española oficial, lo que le valió no pocas rencillas, pero era muy educado, y eso le abrió todas las puertas de la aristocracia.

En su resumen biográfico Goya nos dice, pues, que durante cuatro años «fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios del dibujo haciéndole copiar las estampas mejores que tenía». Luego el joven alumno «empezó a pintar de su invención hasta que fué en Roma». El ejemplo de Bayeu debió influir en él, porque hizo la inscripción para el concurso de pensiones de la Academia de San Fernando, que tuvo lugar el 4 de diciembre de 1763.²⁶ Había cinco pensiones vacantes y ocho candidatos, que debían copiar una estatua de yeso, objetos que horrorizaban a Goya. Los resultados se anunciaron el 15 de enero de 1764, y sólo obtuvo una bolsa Gregorio Ferro. No sabemos nada de los tres años siguientes, hasta que Goya se presentó de nuevo al concurso trienal de la Academia de San Fernando, cuyas pruebas finales se celebraron el 22 de julio de 1766.²⁷ Los candidatos

habían estado trabajando sobre el primer tema, la Entrevista de la emperatriz de Constantinopla con Alfonso el Sabio, durante el primer semestre, mientras que el otro se refería a una hazaña del marqués de Pescara. Ramón Bayeu, el hermano menor de Francisco, recibió la medalla de oro, y cinco candidatos, entre los que se contaba Goya, no obtuvieron ningún voto. Entre los académicos examinadores había un arquitecto, dos escultores y... Francisco Bayeu. Se podría pensar que este fracaso pudo hacer que Goya, que entonces tenía veinte años, le tuviera ojeriza a su futuro cuñado. Eso sería conocer muy mal a nuestro astuto genio aragonés, que deseaba el éxito con todas sus fuerzas, pero sin duda carecía de la elegancia y educación de Bayeu para lograrlo con facilidad. Debió decirse a sí mismo: ya que Bayeu ha conseguido entrar en la corte de España, pese a ser provinciano, ¡sigamos su ejemplo! La prueba de ello se ha encontrado hace pocos años. En 1783 declaró, como testigo, que conocía bien a su cuñada, María Bayeu, desde hacía unos veinte años, porque había acudido a aprender el oficio en casa de su hermano don Francisco (Bayeu).28 Utiliza la expresión «en casa», lo que significa que a partir de 1763-1764 vivió en Madrid al lado de la familia Bayeu, y conoció a su futura mujer, Josefa Bayeu, mucho antes de casarse con ella. Por otra parte, cuando residió en Italia en 1771, se le dio el título de «Francesco Goia, Romano e scolare del signore Francesco Vajeu. Pittore de Camera de S. M. Cattolica», según aparece en la relación de la Academia de Parma.²⁹ No obstante, una noticia sobre la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, publicada en 1869, asegura que Goya asistió de 1760 a 1766 a las clases de esta escuela privada de dibujo fundada por Juan Ramírez, aunque este dato hay que manejarlo con reservas, porque se publicó un siglo después.

¿Qué hace entre 1766, fecha de su primera presentación al concurso de Madrid, y 1771, cuando nos lo encontramos en Roma? Hasta ahora no sabemos absolutamente nada al respecto, aunque una indagación minuciosa en los archivos del Censo de Madrid tal vez permita encontrar su rastro. En esta época se realizan en Madrid importantes obras de decoración del Palacio Real, recientemente ocupado. Cabe destacar la presencia de Giambattista Tiepolo, llamado por el rey de España y llegado en 1762, y la de Mengs, el famoso apóstol del neoclasicismo, nombrado primer pintor de cámara del rey en 1766, protector de Bayeu. Goya debió encontrar empleo, aunque fuera modesto, en alguna de estas grandes obras, donde pudo descubrir el arte del fresco. Por desgracia sólo podemos basarnos en analogías estilísticas, no en

pruebas.

Luego llegaron las grandes conmociones políticas de los años 1766-1770. La xenofobia española, alentada por la aristocracia, furiosa al ver como unos italianos la apartaban del poder, desembocó en el famoso motín de Esquilache de 1766, que para los historiadores fue una avanzadilla del nacionalismo popular opuesto al cosmopolitismo de las casas reinantes.³⁰

EL VIAJE A ITALIA. PRIMEROS ÉXITOS EN ZARAGOZA

La estancia de Goya en Italia no se realizó bajo los auspicios de la Academia de San Fernando, ya que en 1779, cuando solicita la plaza de pintor de cámara, recuerda que estuvo en Roma a sus expensas. Es extraño que la familia Pignatelli no le echara una mano. Dicho esto, en el resumen sucinto que envió en 1828 para el catálogo del Prado, vemos que entre Luzán, Roma y su propio éxito, Goya no quería introducir intermediarios ocasionales en la historia de su carrera.

No obstante, en 1826 Goya dirá: «despues que Mengs me hizo venir de Roma», ³¹ lo cual da a entender que el pintor bohemio pudo tener algo que ver con la partida y la estancia del joven aragonés en Roma. Mengs había salido de Madrid en noviembre de 1769. Durante el viaje cayó enfermo en Marsella, y fue cuidado en Mónaco en casa de los príncipes de Grimaldi. No llegó a Génova hasta el mes de marzo de 1770 y fue elegido príncipe de la academia de San Lucas de Roma en noviembre de 1770.

La vida y obra de Goya son un verdadero *patchwork* al que los investigadores aportan cada año una pizca de información suplementaria, como podemos constatar a propósito de Taddeo Kuntz, amigo de Mengs, o de su posible relación con Piranese.

En cambio, el reciente y casi milagroso descubrimiento del *Cuaderno italiano* de Goya y su adquisición en 1993 por el Museo del Prado, encaminada por Juliet Wilson Bareau, es un hito importante en el conocimiento de la vida y obra del maestro. Encuadernado en pergamino, consta de 83 páginas recto-verso, de 18,6 por 12,8 cm, con anotaciones y croquis a tinta, piedra negra y sanguina. Concierne en su mayor parte a la estancia de Goya en Italia, pero también aparecen informaciones sobre la vida del joven artista, como la fecha de su partida definitiva a Madrid el 3 de enero de 1775, así como las fechas de nacimiento de sus hijos hasta 1782, confirmando la de su primer hijo en Zaragoza en 1774, descubierta casi simultáneamente por Nigel Glendinning.

Este cuaderno es una mina de datos no siempre fáciles de descifrar, puesto que además las hojas no siguen un orden cronológico. De todos modos abre un campo de investigación apasionante. En la página 21 recto, Goya escribe en dos columnas las ciudades italianas que visitó, colocando en la columna de la derecha aquellas que considera «las mejores», y otras que vio «por fuera». Parece ser que viajó directamente de Génova a Roma por mar, vía Civitavecchia, y luego atravesó Italia para llegar a la costa adriática (Ancona, Macerata), que seguiría hasta Venecia. El itinerario después de Venecia parece muy confuso y seguramente está enumerado sin orden topográfico: Ferrara, Bolonia, Módena, Parma, Piacenza, Padua, etc. Dice que sólo vio «por fuera» Turín, Pavía y Milán. Curiosamente, no habla de Florencia.

Por otra parte, en la página 76 recto aparece el nombre de la casa Tartei-

ron et fils de Marsella, donde trabajaba un tal señor Baudoin. Los Tarteiron eran ricos armadores negociantes de Marsella, parientes políticos de los tíos de Francisco Cabarrús de Burdeos. Desgraciadamente sus archivos se quemaron, de modo que no podemos saber si Goya les había sido recomendado ni cuándo estuvo en Marsella, seguramente a la ida, si es que acompañó a Mengs.

Los apuntes del *Cuaderno italiano* son de una maestría y un rigor de trazos extraordinarios. En ellos vemos la atracción que Goya sentía por las formas nobles y monumentales de la Antigüedad y el Renacimiento, con una acusada preferencia por el estilo de los boloñeses. En cualquier caso, el estudio detallado de estos dibujos arrojará nueva luz sobre la naturaleza de las fuentes de inspiración estética del artista.

Desde hace unos veinte años se sabía que Goya se alojó en Roma en casa del pintor polaco Taddeo Kuntz (1733-1793), que vivía entre 1770 y 1771 en el palacio Tomati, Via Felice 48 (hoy Via Sistina), que desemboca en la plaza de la Trinidad de los Montes, no lejos de la plaza de España.³² Los especialistas de Goya no se han percatado de que Mengs, durante sus estancias en Roma, también se alojaba en Via Felice 48, de modo que seguramente Goya vivió en casa de Kuntz gracias a Mengs.

Además, recientemente P. E. Mangiante ha señalado que en estos mismos años el famoso grabador y arquitecto italiano Giambattista Piranese (1720-1778) también vivía en³el palacio Tomati. Una placa recuerda hoy que Piranese residió allí.³³ No hay que buscar más allá las razones de la iniciación temprana de Goya en el oficio de grabador, y de la estrecha relación que hay entre sus primeras estampas y el grabado veneciano del siglo XVIII. Goya poseía pocas láminas, a diferencia de Bayeu, pero el inventario de 1812 incluye en el n.º 8 «una colección de Piranesi», tasada en 80 reales, que tal vez se trajera de Roma en 1771. Se comprende, entonces, que deslumbrado por los «Capricci» de Piranese, treinta años después quisiera establecer un vínculo secreto entre sus *Caprichos* y los del prestigioso maestro italiano.

Las investigaciones en curso revelan que también estuvo influido por Kuntz, amigo de Mengs, maestro poco estudiado hasta estos últimos años, al que Suzanna Proszynska ha dedicado un importante artículo en el *Dictionnaire des artistes polonais*, cuyo tomo IV se publicó en 1986.³⁴

¿Qué hizo entre 1769 y 1771? Otros descubrimientos llenarán estas lagunas. Cabe señalar que a pesar de la nota de Paul Mantz en 1851 sobre la participación de Goya en el concurso de Parma, hubo que esperar hasta 1928 para que un historiador italiano, Giovanni Copertini, investigara en los archivos de Parma y acabara descubriendo las pruebas documentales.³⁵

Encontramos de nuevo a nuestro joven español en 1771. El 20 de abril de ese año le escribe desde Roma al conde Rezzonico, secretario perpetuo de la Academia de Parma, para enviarle un cuadro de *Aníbal en los Alpes*, con el que piensa participar en el concurso convocado por esta academia. Recordemos que el ducado de Parma dependía de España, y el duque Fernando era

sobrino de Carlos III y hermano de la futura reina María Luisa, esposa de Carlos IV.

El único premio se lo llevó Paolo Borroni, que le debe a Goya su modesta fama por haber sido preferido al autor de las Pinturas negras. Los académicos, que elogiaron el carácter grandioso de las figuras de Goya y su habilidad pictórica, quedaron desconcertados con los contrastes de color y no vieron con buenos ojos la falta de precisión en la ilustración del tema. 6 Obtuvo cinco votos favorables, y una mención especial del jurado, que no se trataba de un segundo premio, como anunció por error el *Mercure de France* en 1772 —la revista donde apareció por primera vez en la prensa el nombre de Goya. 77

El año 1993 fue especialmente propicio para una mejor aproximación a la obra de Goya, ya que Jesús Urrea ha descubierto en la Fundación Selgas Fagalda de Cudillero (Asturias) el cuadro de Goya, presentado al concurso de Parma en 1771, *Aníbal en los Alpes*, que se creía perdido,³⁸ una obra que mide 0,88 por 1,35 m, es decir, exactamente las medidas impuestas a los concursantes por la Academia de Parma. En el *Cuaderno italiano* aparecen apuntes para esta composición, que hasta ahora sólo se conocía por un boceto. El cuadro definitivo ofrece una bonita representación del estilo rococó italiano, con tonos claros e irisados, tratados con la «bravura de toca» propia de Goya.

Este éxito parcial debió ser acogido en España con más interés de lo que se imagina, sobre todo por parte del canónigo Pignatelli, que había impulsado la continuación de las obras de decoración del Pilar y, a nuestro entender, tuvo un papel destacado en los comienzos de Goya en Zaragoza, porque estaba muy relacionado con Juan Martín de Goicoechea, y más adelante con Martín Zapater. En efecto, nadie ha reparado en que, después de que Antonio González Velázquez pintara en 1753 la gran cúpula de la capilla milagrosa del Pilar, no se había llamado a ningún otro artista para continuar la decoración de las otras cúpulas y techos. Hay que señalar que a los canónigos del Pilar, González Velázquez les parecía muy caro, pues les pidió 25.000 reales por pintar el techo del *Coreto de la Virgen*, mientras que Goya aceptó hacer el trabajo por 15.000 reales. Así que el gran capítulo del Pilar se dirigió al pequeño Goya de 25 años, que no había obtenido ningún título académico, y en otoño de 1771 le encomendó la pintura de este techo, situado enfrente de la capilla milagrosa.³⁹

El 21 de octubre el citado capítulo encargó a Goya los bocetos que debían representar la *Adoración del nombre de Dios por los ángeles*, y el 11 de noviembre de 1771 el pintor presentó al Consejo de fábrica una pintura al fresco como muestra de su experiencia en la materia. El boceto, remitido el 27 de enero de 1772, causó tan buena impresión que no se consideró necesario consultar a la Academia de San Fernando de Madrid. En julio de 1772 el fresco ya estaba terminado. Así, desde el principio de su carrera, se ponen de manifiesto sus cualidades esenciales: las formas monumentales, la limitación del número de personajes para dar coherencia a la acción, los ademanes tran-

quilos y verosímiles. A Goya le repugna la acrobacia aérea, como si el paraíso se convirtiera en un nido de acróbatas, y su pintura se puede leer desde el suelo. Rostros redondos y marcados. El estilo denota la influencia de Giaquinto. A finales de 1772 Goya ofreció de nuevo sus servicios al Pilar para continuar la decoración del *Coreto de la Virgen*, pero esta vez el capítulo exigía que sometiera su trabajo a la aprobación de Bayeu. Éste debió enfurecerse al enterarse de que su joven discípulo era el segundo artista, después de González Velázquez y antes que él, su maestro, que había tenido la osadía de pintar un fresco en el Pilar sin pedirle su parecer. De modo que el capítulo, debidamente amonestado, hizo sus siguientes encargos a Bayeu, y a Goya le pusieron en su lugar.

Pero no todos los aragoneses compartían la opinión posesiva de Bayeu. Al hijo del maestro dorador le encargaron unas pinturas para el oratorio de la capilla del palacio zaragozano de los condes de Sobradiel, y sobre todo, en 1772-1774, los frailes de la cartuja de Aula Dei, situada a doce kilómetros al norte de la capital aragonesa, le pidieron que adornara su iglesia. Ésta tenía un coro único y planta rectangular, y había sido restaurada entre 1750 y 1770, pero luego sufrió las consecuencias de la guerra de la Independencia, y sobre todo de la supresión de los conventos en 1836, que la dejó en un estado de completo abandono. Durante la mayor parte del siglo XIX se ignoró que Goya era el autor de las pinturas murales de la iglesia, realizadas al óleo, hasta que en 1887 40 Viñaza las incluyó en su catálogo. Unos religiosos franceses se instalaron en ella en los años 1900, y los hermanos Paul y Amédée Buffet acometieron la restauración de las composiciones del maestro aragonés. Las pinturas del lado del Evangelio habían quedado muy deterioradas por el salitre, y hoy se considera que sólo siete de las once escenas son auténticas. 41 Son ilustraciones de la Vida de la Virgen, cada una de 3 metros de alto por unos 8 de ancho. Todo ello formaba un conjunto muy notable, cuyo efecto debió ser prodigioso, más cercano a la inspiración de Miguel Ángel que a las anémicas producciones de los discípulos de Mengs. Da rabia pensar en el lugar que ocuparía esta decoración en la producción del artista si nos hubiera llegado intacta, y no con esos retoques de los restauradores que hacen dudar de su autenticidad. Más adelante, el hermano de Francisco Bayeu, perteneciente a la orden de los cartujos y asimismo pintor, se convirtió en un gran admirador de Goya, con quien estaba muy relacionado. Este hermano, Manuel Bayeu (1740-1809), había sido novicio en la cartuja de Aula Dei, pasando después a la de la Fuente en Sariñena. No se puede descartar que hubiera intervenido para que le dieran este encargo. Lamentablemente los archivos de Aula Dei no conservan rastro documental sobre las pinturas de Goya, aunque el cartujo Tomás López declaró a mediados del siglo XIX que estaban hechas por el joven artista. Dado que este monje pertenecía al monasterio de Aula Dei, pensamos que debió seguirse la tradición —a falta de pruebas de archivos, que sin embargo reseñan unos andamiajes y pagos de marcos para la iglesia durante este período—.⁴² Por las páginas del *Diario* del cronista aragonés Casamayor, así como por los registros de las actas del capí-

tulo del Pilar, sabemos que Bayeu logró que el clero aragonés le considerara como «el Apeles» de los tiempos modernos, y que nadie osara compararle con ningún otro artista contemporáneo.⁴³

¡AQUÍ ME TIENES, MADRID! 1773-1776

Goya poseía dos grandes bazas: el genio y las ganas de triunfar, aunque carecía del don de gentes de Bayeu para relacionarse con la alta sociedad. Durante los años siguientes lograría superar a su único adversario, a quien todavía consideraba su jefe. ¿Qué podía ser más seguro que casarse con la hermana de este último? El 25 de julio de 1773,44 en la parroquia de San Martín de Madrid, Goya contrae matrimonio con Josefa Bayeu, hermana de Francisco Bayeu, nacida el 19 de marzo de 1747 en Zaragoza. Él tenía 27 años, y ella 26. Los únicos testigos de la boda fueron Francisco Bayeu y su mujer Sebastiana Merklein. La joven pareja se instaló en la calle del Reloj, donde vivía Bayeu,45 pero después de su boda debió volver a Zaragoza, ya que en agosto de 1774 nació su primer hijo Antonio, bautizado en San Miguel de Zaragoza, de quien se ignoraba todo hasta fecha reciente. El Cuaderno italiano nos ha revelado que partió para Madrid el día 3 de enero de 1775, llegando el día 10 a la capital. El primer hijo censado en Madrid, Luis Eusebio, nació el 15 de diciembre de 1775 46 y al parecer murió muy pronto. Es sabido que la Iglesia española no registraba la muerte de los niños pequeños, los párvulos, antes de que cumplieran siete años. De modo que es imposible conocer la fecha de la muerte de los hijos de Goya si no llegaron a los siete años.

La Real Casa había emprendido una intensa campaña de decoración del palacio, y promovía activamente la ejecución de ciclos de cartones para tapices, destinados estos últimos a decorar los aposentos reales. Probablemente Bayeu había intervenido para que su joven cuñado recibiera encargos de la corte, porque debía mantener a su joven familia. El 24 de mayo de 1775 Goya remitió a los servicios financieros de la Real Casa una cuenta de 15.000 reales por cinco cartones de tapices destinados al comedor de los príncipes de Asturias del palacio del Escorial. Fe Se trataba de La caza del jabalí, Perros en traúlla (el mejor de todos), El cazador cargando su escopeta, El cazador y los perros y la Caza con mochuelo y red. Estas obras (actualmente en el Museo del Prado) se habían atribuido a Bayeu, que al parecer proporcionó el esquema general y tuvo que presionar a su joven cuñado para que se plegara a su voluntad, con un resultado muy decepcionante.

El 28 de noviembre de 1775 Goya presentó otra cuenta por cuatro cartones, también para El Escorial, con escenas de la *Caza de la perdiz, El pescador de caña, Joven cazador con mochuelo* y una *Naturaleza muerta con caza* (que también están en el Museo del Prado). La caza era la distracción preferida de Goya. ¡Qué frustración debió sentir al tener que pintar una versión tan aséptica de la naturaleza que él tanto amaba! El 23 de diciembre de 1775

cobró otros 15.000 reales, que equivalían al sueldo anual de un pintor del rey. Los otros cartonistas, como José del Castillo, no fueron tan afortunados, de modo que Francisco Bayeu, al emplear a Goya, no hizo tan mal negocio. Puede que parezca cínico decirlo, pero en estos grandes encargos decorativos reales no se contaba con el arte puro. Para que la felicidad fuera perfecta sólo faltaba prever la evolución de la situación, teniendo en cuenta, por un lado, la juventud de los príncipes de Asturias y, por otro, la personalidad de la infanta María Luisa de Parma, que se había casado con el futuro Carlos IV en 1765 —entonces ella tenía 24 años, estaba en plena juventud y cada vez se interesó más por la decoración de sus aposentos y... el arte de Goya—. Los príncipes de Asturias no tardaron en distinguir entre las pinturas formales de la escuela de Bayeu y el vigor de su cuñado. Éste vivía tranquilamente en Madrid con su mujer, porque Bayeu había sido reclamado por el capítulo del Pilar para decorar varias cúpulas de la basílica junto con su hermano Ramón. La primera carta que se conoce del artista a Martín Zapater, su amigo de la infancia, es remitida desde Madrid con fecha de 6 de septiembre de 1775, y habla de este desplazamiento de Bayeu: «me alegro que te dibiertas y bisites a Francisco [Bayeu]. Ya quedo enterado de todo lo que dices en cuanto a la obra, y sera mejor que no pienses mas: Te doy gracias y no tengo tiempo para mas que decirte que aqui tengo el San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 10 decirio de la capítulo del San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 11 decirio de la capítulo del San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 12 decirio que aqui tengo el San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 13 decirio que aqui tengo el San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 14 decirio que aqui tengo el San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa». 15 decirio que a que decirio que aqui tengo el San Cristobal y que al reberso te hare la Dolorosa

Para terminar el relato de este primer período de la vida de Goya, tan escasamente documentado hasta 1771, nos gustaría incluir algunos datos inéditos acerca de la edad exacta de Martín Zapater. Nuestras investigaciones recientes nos han confirmado que tenía aproximadamente la edad del pintor, con escasos meses de diferencia, lo que explica esta complicidad amistosa que pueden tener los muchachos que han compartido sus juegos de infancia. La reciente publicación de un extracto del *Diario* de Casamayor, ⁵² había

La reciente publicación de un extracto del *Diario* de Casamayor, ⁵² había sembrado dudas sobre la fecha real del nacimiento de Martín Zapater, que luego sería un rico negociante. Casamayor escribe: «El día 25 [de enero de 1803] murió a la una del día [en realidad fue el 24] el señor D. Martín Zapater noble de Aragón a los 50 años de edad», lo que para sorpresa de los especialistas le convertía en siete años más joven que Goya. Pero Casamayor estaba mal informado, porque un documento irrefutable, que ya había sido citado en 1947 por Lafuente Ferrari, aunque permaneciera inédito, demuestra que los dos amigos tenían casi la misma edad. ⁵³ El 27 de noviembre de 1789 Martín Zapater es nombrado testigo en la instrucción del expediente de Juan Martín de Goicoechea, propuesto para la Orden de Carlos III. Zapater declara bajo juramento: «dixo ser de quarenta y dos años de edad» ⁵⁴ delante de Martín Joseph de Roxas, corregidor de Zaragoza. Si el 27 de noviembre de 1789 tenía 42 años, había nacido en 1747. Goya cumplió los 43 años en marzo de 1789. Además, la partida de defunción, inédita, de Martín Zapater, le declara natural de Zaragoza, hijo de Francisco Zapater (nacido en Sástago) e Isabel Clavería. ⁵⁵ Por último, gracias a la investigación

realizada para nosotros por el canónigo Tomás Domingo, que acaba de encontrar la partida de bautismo de Martín Zapater, sabemos con certeza que el amigo de Goya nació el 11 de noviembre de 1747 y fue bautizado al día siguiente en la iglesia de la Magdalena de Zaragoza.⁵⁶

Esto demuestra que no nos podemos fiar del todo de las memorias y diarios de los contemporáneos, y conviene contrastarlos con las partidas de estado civil o los documentos oficiales de la época.

Capítulo IV

LOS PRIMEROS PASOS DEL ÉXITO, 1776-1780

El futuro de Goya se decidió entre 1776 y 1780, cuando acababa de cumplir treinta años. A veces unos hechos políticos importantes, en apariencia negativos, descorren los cerrojos y permiten que algunos se libren de la opresión del aparato estatal. Esta afirmación, que parece muy simple, adquiere una dimensión fascinante cuando estudiamos sus consecuencias a lo largo de la carrera de un maestro como Goya, muy introducido en la vida pública de su época y presto a reaccionar ante las señales que ésta emitía.

Ahora bien, el cerrojo, en primer lugar, era Francisco Bayeu, pintor de cámara desde hacía diez años, protegido de Mengs, que estaba muy bien relacionado y se oponía pérfidamente a la ascensión de su cuñado. Como en un movimiento pendular, los acontecimientos políticos de 1776 hicieron que Bayeu perdiera parte de sus bazas, en el momento en que el camino del éxi-

to se allanaba para Goya.

Entre estos hechos cabe destacar, en primer lugar, la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, en julio de 1776, que en un corto plazo obligó a España a optar entre la neutralidad y la guerra con Inglaterra, y en un plazo más largo puso en peligro su imperio colonial, porque las hostilidades amenazaron con interrumpir el movimiento de metales preciosos, esencial para su economía, poniendo en primer plano el problema de la libertad de navegación. En esta época la actividad marítima de España, comercial o militar, era muy importante, y tenía una fuerte repercusión en el interior del país. El propio Goya, tan poco interesado en los temas de navegación, y que solía pasar por alto las hazañas bélicas en su correspondencia, le anunció con orgullo a Zapater en 1780 que «cincuenta belas de carga (y segun se infiere alguna fragata) á apresado Córdoba [don Luis, el almirante español]».¹ Esto da una idea del interés que despertaba entre los españoles la lucha contra Inglaterra en los océanos cuando se produjo el sitio de Gibraltar.

Volviendo a 1776, todos estos acontecimientos habían socavado el poder del principal ministro, el marqués de Grimaldi, muy francófilo, que había

quedado en una situación gravemente comprometida tras la derrota de Argel de 1775. Además, su origen genovés alimentaba la xenofobia hispánica, y el 7 de noviembre de 1776 presentó su dimisión, siendo sustituido el 19 de febrero de 1777 por un magistrado, José Moñino, conde de Floridablanca, embajador de España en Roma. Moñino, un español de pura cepa de 52 años. enérgico e íntegro, es una de las grandes figuras del Siglo de las Luces. Parece ser que su nombre le fue «insinuado» al rey a través de Grimaldi por el turbulento Bernardo del Campo, muy amigo de Bernardo de Iriarte, el futuro protector de Goya en la Academia. Rodaba una cabeza, pero se conservaba el tronco: Floridablanca, que compartía las ideas reformadoras de su antecesor, mantuvo en sus puestos a los principales miembros de su equipo.² Este cambio no fue del agrado del conde de Aranda, embajador del Rey Católico en Versalles, ni de la alta sociedad española opuesta a los golillas, como se les llamaba entonces. Vemos que Carlos III seguía sin fiarse de los aristócratas de rancio abolengo, a veces nostálgicos de la casa de Habsburgo. Floridablanca, además de sus dotes de estadista, poseía una vasta cultura y sentía gran admiración por otra figura de la Ilustración, Pedro Rodríguez de Campomanes, nacido en 1723 en Asturias, que poseía una fuerte personalidad, pese a su aspecto escuchimizado descrito con cierta crueldad por Casanova.3 Campomanes era un reputado economista, por aquel entonces procurador del Consejo de Castilla y presidente muy activo de la Academia de Historia de Madrid. Apreciaba en especial la inteligencia y el talento de uno de sus jóvenes compatriotas, Gaspar Melchor de Jovellanos, nacido en Gijón en 1744, que desde 1767 era magistrado de la Audiencia de Sevilla. De antiguo linaje asturiano, Jovellanos estaba emparentado con la nobleza de la corte. Su tío, el duque de Losada, sumiller de corps, era amigo personal de Carlos III, y su primo, el marqués de Valdecarzana, ocupará el mismo cargo con Carlos IV y será el jefe directo de Goya.4

Jovellanos era un hombre guapo, con un rostro ovalado y alargado, iluminado por unos ojos grandes, de color castaño claro y mirada meditabunda. Muy distinguido, de comportamiento reservado, a veces cortesano, su aspecto un poco anticuado contrastaba con un carácter enérgico y un vivo sentido del humor, que se refleja en su correspondencia y su diario privado, más que en sus escritos oficiales. Hombre de la Ilustración en el sentido más noble del término, se había consagrado con pasión al progreso de su patria, y sus amplios conocimientos le permitían buscar ejemplos innovadores allende las fronteras de la península ibérica. Los obstáculos con los que tropezó entre 1789 y 1800, aunque supo descubrir sus causas con lucidez, le mantuvieron apartado de las intrigas de la corte, tan poco acordes con su carácter, y le valieron siete años de cárcel, porque sus enemigos temían su carisma y su poder moral. Este magistrado, rodeado de sus fieles (Cabarrús, Ceán, Moratín y Meléndez Valdés), iba a tener una gran influencia en la vida y obra de Goya, y a inspirar algunas de sus principales creaciones. Jovellanos se había llevado a Sevilla a un joven asturiano cinco años menor que él, Juan Agustín Ceán Bermúdez, nacido en 1749, a quien encontraremos constantemente en el camino de Goya. Alumno de los jesuitas y luego estudiante de la Universidad de Alcalá, Ceán empezó dedicándose a las letras clásicas antes de convertirse en paje de Jovellanos (según la costumbre universitaria de entonces), quien alabó sus dotes de pintor y le autorizó a viajar a Madrid para estudiar con Mengs.⁵ Pero el famoso pintor «bohemio», ya enfermo, volvió a Italia el 27 de enero de 1777, y Ceán sólo pudo disfrutar de sus enseñanzas durante tres o cuatro meses. Mengs tenía por costumbre dibujar constantemente, y pocos días antes de su partida a Roma Ceán le sorprendió quemando sus valiosos dibujos, sin que de nada sirviera su intento de impedírselo. ¿Conoció Ceán, futuro autor del magistral *Diccionario de los artistas españoles*, a Goya en 1776, cuando Mengs dio su opinión sobre los jóvenes artistas que trabajaban en los cartones de tapices? En junio de 1776 Mengs había expresado una opinión favorable, aunque prudente, sobre las capacidades artísticas del joven aragonés, quien más adelante declaró que había sido «llamado» por él en 1775 para trabajar en la Real fábrica de Santa Bárbara.⁶

Hemos dejado a Goya en 1775, instalado en Madrid y pintando los primeros cartones para El Escorial, según los proyectos de Francisco Bayeu. Los documentos descubiertos por Sambricio demuestran que eran obra de Goya, pese a lo declarado por su cuñado. Así pues, nuestro joven ambicioso quiere sacudirse el yugo de Bayeu para guiarse por su propia inspiración. Al igual que Wolfgang Amadeus Mozart, ahora ya «sabe» que ha recibido del cielo unas dotes excepcionales, aunque sus contemporáneos no se percaten de ello.

En 1776 empieza la espléndida serie de cartones de tapices para los aposentos del príncipe de Asturias, en el palacio del Pardo. Se trata de 29 telas, pintadas entre 1776 y 1779, en las que por primera vez desde su llegada a Madrid puede proponer una composición de su elección, aunque los temas, como de costumbre, estaban impuestos por la administración de la corona. El importante testimonio de Andrés de la Calleja, pintor y restaurador de los cuadros de las colecciones reales, confirma esta nueva libertad. El 12 de agosto de 1776 Calleja, consultado acerca del valor de las obras de Goya, explica que la obra (*La riña en la Venta Nueva* y *La maja y los embozados*) «es executada de su imbencion, por cuya causa le habra sido preciso imbertir mucho mas tiempo, que lo que pareze, en borroncillos, y diseños por el natural, en que tambien se hazen algunos gastos».⁷

Conviene hacer una reflexión sobre la situación real de Goya en esta épo-

Conviene hacer una reflexión sobre la situación real de Goya en esta época: en 1776 ya ha cumplido 30 años y no ocupa ningún cargo administrativo, ni siquiera modesto. Hasta diez años después, cuando tenga 40, no formará parte del personal de la corte. De momento es un colaborador como cualquier otro. Aunque la envidia de Francisco Bayeu obstaculiza su promoción, hay que admitir que su independencia de carácter, indoblegable a lo largo de toda su carrera, le sitúa en un camino paralelo a los cargos oficiales y, a diferencia de sus colegas Bayeu o Maella, nombrados precozmente pintores de cámara, no es un pintor de la corte en el sentido tradicional de la palabra, si bien a partir de 1786 ostenta el título y el tratamiento como tal. Siendo ya

pintor de cámara a partir de 1789 y primer pintor de 1799 a 1826, año de su retirada, tan sólo en dos ocasiones recibirá encargos oficiales del rey Carlos IV y la reina María Luisa, en 1789 y entre 1798 y 1801. La decoración de los palacios reales corre a cargo de otros artistas, probablemente porque a él no le gusta plegarse a la glorificación del reinado con alegorías académicas, ni insiste cerca de la Real Casa para obtener encargos. Además, como buen maño testarudo, quiere imponer contra viento y marea su visión personal de la naturaleza: hombres de verdad, caballos de verdad, perros de verdad, paisajes auténticos con cielos cambiantes, tal como existen en realidad, y no reproducidos y corregidos por un academicismo inspirado en el arte griego. Su encuentro con el arte de Velázquez, en 1777-1778, no es para él un verdadero descubrimiento, sino la confirmación magistral de lo acertado de sus convicciones estéticas.

¿Cómo logró ser el primero y al mismo tiempo librarse de toda servidumbre? Pues gracias al equipo de ilustrados agrupado en torno a Jovellanos, en el que llegó a introducirse. Este equipo jugará un papel crucial en toda su carrera, durante veinte años, proporcionándole la llave de su independencia.

Este apego al libre albedrío le mantiene apartado de los cortesanos, sobre todo plebeyos, que revolotean alrededor de los príncipes, pero le favorece en el ámbito de la creación artística. Bien pronto el príncipe de Asturias, el futuro Carlos IV, que a pesar de su juventud ya era un hombre ilustrado, y su esposa María Luisa, se dieron cuenta de que los tapices tejidos a partir de los cartones de Goya introducen en sus aposentos una España popular, graciosa, animada, pintoresca, a menudo verídica, pese a las reglas del decoro recomendadas por la administración real.

No nos engañemos al respecto: el genio naciente de Goya confiere a estas composiciones de carácter tradicionalmente anecdótico una vitalidad desconocida por sus colegas, aunque su realismo no tiene nada que ver con la crudeza de un Ribera.

A diferencia de los Habsburgo, a los miembros de la casa de Borbón no les gusta la representación de la miseria ni de la muerte. Son reformadores, y piensan que propiciando una visión optimista de la vida popular en sus momentos más apreciados por el público se impulsa la mejora de las condiciones de vida de las clases inferiores de la sociedad. Es una forma de propaganda elitista concebida por los grandes señores de acuerdo con el espíritu de la Ilustración, que pretende demostrar imperativamente la superioridad del pueblo español y dar a entender, de un modo un poco demagógico, que la gente humilde también está presente en los palacios de sus reyes. Una precisión significativa es que las pinturas de asunto social más importantes realizadas por Goya en esta época fueron encargos de los príncipes de Asturias, de tendencia nacionalista y protectores del partido aragonés.

En cuanto a la elección de los asuntos, ya sabemos que no era sólo de la incumbencia de Goya. El arquitecto jefe de los edificios reales, Sabatini, turnándose con Francisco Bayeu, los proponía al monarca, cuyo mayordomo mayor de la Real Casa orientaba las decisiones en esta materia.⁹ Es eviden-

te que estos temas se inspiraban en la literatura costumbrista de la época, muy difundida, y sobre todo en las obras de teatro contemporáneas, entre las que destacaban las de Ramón de la Cruz, si bien éste formaba parte del movimiento de renovación nacionalista y vuelta a la tradición picaresca y naturalista del Siglo de Oro. «Cuantos han visto mis sainetes ... digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos —decía, añadiendo—: ... y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo», ¹⁰ una declaración que no habría disgustado a los grandes místicos españoles del siglo xvi.

Goya recurre a los grabados para construir sus composiciones, pero sabe incluir en ellos la disposición general en un marco natural, y busca sus modelos «en vivo», en vez de imitar sus formas y actitudes en las colecciones de estudio. Goya, como Ramón de la Cruz, ha «visto» al majo, a la maja," al ciego de la guitarra, al torero, a la vendedora de loza, en los barrios populares de Madrid los días de fiesta, porque le gustan los bailes, le encantan las seguidillas cantadas o bailadas, es un gran aficionado a los toros y él mismo, según propia confesión, había manejado la muleta y la espada en su juventud.12 Toma apuntes sobre el terreno de estos modelos vivos, como atestigua Andrés de la Calleja, observando sus actitudes típicas y reproduciéndolas en los cartones con una plasticidad asombrosa. Un poco macizos, se mueven sin agitación, a veces casi con torpeza, aunque con gracia, en bellos paisajes reales de cielos amplios, y su acción siempre está bien coordinada. Goya es el heredero fiel de la gran tradición pictórica española. En él, la sombra y la luz crean unos volúmenes poderosos, construidos en el empaste, aclarados con breves trazos luminosos en los que la sutileza de los colores produce variaciones infinitas. Los pintorescos vestidos de los majos y las majas le permiten dedicarse a un asombroso ejercicio de policromía, perfectamente armonizado, muy distinto de los colores algo apagados que visten las bonitas marionetas artificiales de los hermanos Bayeu. Sin embargo, los tejedores prefieren trabajar a partir de las obras de estos últimos, pues les plantean menos problemas que la factura trepidante de Goya.

Nada más distinto del austero Francisco Bayeu, que guardaba en su ropero un traje completo de majo de satén negro, con botones de seda y azabaches negros, una montera malagueña con flecos del mismo color, dos cinturones y dos redecillas también negros. ¿Se pondría ese traje para ir a las corridas, que tanto le gustaban, o le servía para vestir a sus modelos de estudio? ¹³

Los autores no se ponen de acuerdo acerca del origen de la palabra majo, tan importante en la obra de Goya. Según unos, deriva del término judeoárabe maho, que significa «tranquilo», y según otros, como el filósofo Campmany, su origen está en la maja, la joven heroína de la fiesta de la Cruz, que se celebra el 3 de mayo. La Sea como fuere, en la segunda mitad del siglo XVIII esta categoría de jóvenes, típica de los arrabales de Madrid, vestía con una elegancia un poco llamativa. Los puritanos la consideraban vulgar, pero gustaba a la alta sociedad, que no perdía la ocasión de imitarla, como la duque-

sa de Alba o la marquesa de Santa Cruz, pintadas en atuendo de majas por

Goya en 1797-1799.

Al cabo de tres años de trabajo ininterrumpido para los cartones de los tapices del Pardo, y tras su encuentro con Velázquez en el Palacio Real, Goya alcanzó la plenitud de sus facultades, al tiempo que mejoraba de forma considerable su situación material. En efecto, según nuestros cálculos, entre 1778 y 1780, o sea en dos años, cobró 80.000 reales, una suma elevadísima para un pintor español no oficial, como pago por 24 lienzos, mientras que en el mismo período Ramón Bayeu y José del Castillo sólo recibieron cuatro o cinco encargos cada uno.¹⁵

No es extraño, pues, que la importancia de esta empresa no pasara inadvertida a sus jefes, que en enero de 1779 consiguieron que fuera presentado ante el rey y los príncipes con varias obras de la serie. «Si estubiera mas despacio —le escribe a Zapater el 9 de enero de 1779— te contaria lo que me onro el rey y el principe y la princesa que por la gracia de Dios me proporcionó el enseñarles cuatro cuadros, y les besé la mano que aun no abia tenido tanta dicha jamás, y te digo que no podia desear mas en cuanto a gustarles mis obras, segun el gusto que tubieron de berlas y las satisfacciones que logré con el Rey y mucho mas con sus Altezas.» 16 Las palabras «por la gracia de Dios» son un eufemismo prudente, porque Goya no quiere desvelar el nombre de su introductor. Ya empieza a practicar el vivere cauto del maquiavelismo de la corte, que tanta falta le hará más adelante. ¿Quién le consiguió la entrevista con los príncipes? ¿Sabatini, que tanto admiraba los preciosos apuntes del artista, Jovellanos por mediación del duque de Losada? ¿O, sencillamente, el propio rey y los príncipes, informados por Antonio Ponz, nuevo secretario de la Academia de San Fernando, habían querido conocer al joven y talentoso pintor? La admiración que sentía Ponz por Goya hace que esta última hipótesis sea verosímil.

En efecto, el 28 de julio de 1778 se produjo un acontecimiento que tuvo una repercusión extraordinaria en la vida artística del maestro aragonés. La *Gaceta de Madrid* anunció la publicación de nueve estampas dibujadas y grabadas por Francisco Goya a partir de los cuadros de Velázquez del Palacio Real. ¹⁷ En diciembre de 1778 se puso en conocimiento de los amantes del arte la aparición de otras dos estampas. En total se publicaron trece aguafuertes, dos de ellos completados con aguatinta, un procedimiento recientemente perfeccionado por J. B. Le Prince. ¹⁸ Otros grabados al aguatinta quedaron sin terminar o se han perdido. El último, un grabado de *Las Meninas* terminado al aguatinta, realza de forma magnífica los efectos luminosos de Velázquez.

El abad Antonio Ponz, autor del famoso *Viaje de España*, cuyo primer tomo había aparecido en 1772, contaba con el respaldo de Grimaldi y Campomanes, y el de Carlos III en persona, que impuso su nombramiento para el importante cargo de secretario de la Academia de San Fernando el 1 de noviembre de 1776, ocho días antes de la dimisión de Grimaldi, y para más inri sin haber consultado a los grandes señores consejeros de dicha academia.

Ponz, en el tomo VIII del *Viaje de España* (1778), habla elogiosamente de los grabados de Goya: «De otra empresa muy laudable se debe hacer mención, y es de la que ha tomado a su cargo don Francisco Goya, profesor de pintura; éste se ha propuesto grabar al aguafuerte los insignes cuadros de don Diego Velázquez que se encuentran en la colección del Real Palacio, y desde luego ha hecho ver su capacidad, inteligencia y celo en servir a la nación, de que le deven estar agradecidos los aficionados a Velázquez y a la pintura». ¹⁹ Este breve texto, el primero que se publicó en España sobre las obras de Goya, es crucial, porque revela que la iniciativa de grabar los cuadros de Velázquez la tomó Goya a título personal, ya que no recibió ningún encargo. Aunque la idea fuera sugerencia de otros (en concreto de Mengs), ¿no podían haber hecho lo mismo otros grabadores contemporáneos?

Como se puede suponer, Jovellanos y Ceán Bermúdez se interesaron vivamente por esta obra de Goya. En su Diccionario, Ceán declara que posee la mayoría de los dibujos preparatorios del joven aragonés para los grabados de los cuadros de Velázquez, citando un estudio a la piedra roja realizado por Goya sobre el boceto original de Velázquez para Las Meninas (que pertenecía a Jovellanos): «El excelentísimo Señor D. Gaspar de Jove Llanos conserva el boceto original que hizo Velázquez para esta obra; y yo el dibuxo de lapiz roxo que saco D. Francisco de Goya para grabarle al agua fuerte, que a no ser de mano del mismo Velázquez no le tendria en mas estimación».²⁰ En realidad el gran economista asturiano poseía una reducción de Las Meninas, no el boceto. ¿Quién le enseñó a Goya la técnica del aguafuerte y el aguatinta? ¿Quién le proporcionó el material necesario para tirar las láminas? ¿Se debió a la ayuda de González de Sepúlveda, a quien Ceán Bermúdez asocia su nombre en 1779, o había sido aconsejado por Lorenzo Tiepolo, notable aguafuertista, al igual que su padre y su hermano Giandomenico, que más adelante poseerá un ejemplar de Los caprichos de Goya? Sabemos que Lorenzo Tiepolo había residido en España como pintor del rey, y que murió en los alrededores de Madrid en 1776.²¹ Juliet Wilson Bareau ha señalado que los alumnos de grabador disponían desde 1761 de un excelente manual de grabado traducido del francés por un militar aragonés, Manuel de Rueda, según dice el célebre grabador español Manuel Salvador de Carmona.²²

Dado que sólo el personal de la corte tenía acceso al Palacio Real de Madrid, ¿cómo había obtenido Goya permiso para copiar los cuadros de Velázquez, que se hallaban en los aposentos del rey? Como puede verse, este período esencial de la actividad de Goya tiene todavía varios puntos oscuros.

Estas innovaciones en el campo del grabado debieron causarle algunos contratiempos, ya que en diciembre de 1778 le escribe a Zapater que le envía con Antonio Ibáñez «un Juego de las obras de Belazquez que he grabado que ya sabras que tiene el Rey; no te las he embiado antes porque no se supiera que aqui he tenido mil enredos con ellas».²³ La carta contiene unas cuantas palabrotas muy sentidas, ya que Sabatini «se me echó sobre unos guapos borrones» y él, probablemente, no se los quería dar. Conociendo la envidia y el corporativismo de los grabadores oficiales de Madrid, no es difícil imagi-

nar la delicada situación de Goya, a quien seguramente veían como un peligroso francotirador.

Probablemente fue en esta época cuando grabó su mayor lámina, en la que al parecer vuelve a la primera versión del cartón *El ciego de la guitarra*, entregado el 27 de abril de 1778 a la fábrica de Santa Bárbara y modificado a petición de Vandergoten, director de dicha fábrica. Vandergoten le había explicado que los tejedores estaban «enojados por la valoración de los destellos, con sus tonos cambiantes y sus multiplicados tornasoles ... acostumbrados a coloraciones más simples y a superficies de tintas más lisas»; también estaban hartos «de tantos adornos de cofias, cintas, alamares, gasas y otras menudencias». ²⁴ También le pidieron que suprimiera el paisaje del fondo, así como el murciano con el carro de bueyes situado a la izquierda, que después de la corrección fue sustituido por un simple árbol. Involuntariamente Vandergoten definía la factura de Goya y su originalidad.

Algunos detalles del genuino Ciego de la guitarra prefiguran las audacias de las Pinturas negras, y su marcado carácter picaresco no debió gustar a los amantes del decoro que dominaban en la corte. Pensar que Goya se iba a conformar sería no conocerle en absoluto. Probablemente exclamaría: «¿De modo, señores, que no les gustan mis pinturas? ¡Pues esperad un poco, guardaré su recuerdo a pesar vuestro!». Y grabó el aguafuerte El ciego de la guitarra, con el murciano, con el carro de bueyes y sin el árbol añadido en el

cartón. El resultado es un grabado de maravillosa espontaneidad.

La fecha de su presentación al rey fue algo posterior al regreso a Castilla de Jovellanos quien, nombrado alcalde de Casa y Corte del Tribunal de Madrid, partió de Sevilla el 2 de octubre de 1778 y llegó a la capital el 13 de octubre. Jovellanos se sumó a la tertulia de Campomanes, 25 que solía reunirse entre las diez y las once de la noche en su palacio, en la Plazuela de la Villa, y donde el famoso economista recibía a lo más granado del mundo intelectual de su tiempo, y a artistas como Mengs, el escultor Felipe de Castro y el arquitecto Ventura Rodríguez (autor, como se recordará, de la capilla de la Virgen milagrosa de la Basílica del Pilar de Zaragoza). También frecuentaba estas tertulias un joven vascofrancés, Francisco Cabarrús, de 26 años, nacido en Bayona, donde había estudiado en los oratorianos, y casado con una valenciana medio francesa, María Antonia Galabert. Protegido por José Gálvez, ministro de Indias, y Miguel Múzquiz, futuro conde de Gausa, Cabarrús dirigía a la sazón la sociedad Cabarrús y Aguirre, especializada en importación de monedas metálicas procedentes de la América española. Recientemente se había dado a conocer en la Sociedad económica de Madrid con un memorial sobre la libertad de comercio de granos con América, presentada en febrero de 1778, que contó con la aprobación de Campomanes, cuyos puntos de vista económicos compartía.²⁶ En los salones de este último tuvo lugar el encuentro memorable de Jovellanos y Cabarrús.

«Por la conformidad de ideas en algunos puntos económicos —relata Ceán Bermúdez, testigo privilegiado de este encuentro—, y por la propiedad con que don Gaspar hablaba el castellano, y en el que Cabarrús deseaba perfeccionarse. Con el frecuente trato se fomentó una estrecha amistad que tanto contribuyó á las desgracias y persecuciones de Jove Llanos.»²⁷ Se podría añadir: y por consiguiente a la de Goya, cuyo destino seguirá cada vez más de cerca el de ese grupo de españoles de vanguardia, y será su pintor habitual.

Sin embargo, ¡menudo contraste entre el noble asturiano y el comerciante vasco, el primero tranquilo, reservado, ocho años menor que el segundo, y éste voluble, extravertido, de cara redonda y ojos saltones! Siempre en movimiento, emprendedor, persuasivo y lleno de aplomo, Cabarrús poseía una aguda inteligencia y un sentido de los negocios fuera de lo común. Al mismo tiempo era risueño, optimista, generoso, animoso, divertido hasta el punto de ganarse enemigos feroces con sus bromas a la francesa. En este medio de negocios dominado por Cabarrús, que pronto se haría inmensamente rico, Goya aprendió a medir el valor humano, porque allí no se mordían la lengua y la fuerza de las ideas y de la acción eran más útiles que las intrigas sigilosas de la corte. Según Ceán, poco elocuente tratándose de «su amigo Goya», Jovellanos, al llegar a Madrid, expresó su interés habitual por las bellas artes, y desde entonces «bien lo conocieron don Pedro González de Sepúlveda, don Francisco Goya y otros profesores, que se deleytaban con su conversación».²⁸

Para Goya, el paso por los salones de Jovellanos fue una revelación. Allí aprendió a formular las aspiraciones y los sentimientos que le embargaban desde su juventud con una fuerza y una concisión extraordinarias. Ya no se trataba sólo de pintar lo que se veía, había que «pensar» lo que se pintaba. Jovellanos había vivido durante algún tiempo en la carrera de San Jerónimo, y en octubre de 1778 Goya le comunica a Zapater que se aloja en casa de la marquesa de Campollano, en esa misma calle.²⁹ En 1779 se instaló en el número 1 de la calle del Desengaño,³⁰ en pleno centro del Madrid activo, no lejos de la sede de la firma Cabarrús y Aguirre, sita en Valverde, 27. En 1800 se trasladará al número 15 de la calle Valverde, frente a su antigua casa de Desengaño. Más abajo de esta última, en la calle de la Luna, se alza el palacio de un gran señor aragonés, el conde de Sástago (al que Goya conocía bien), que alquilará su mansión al nuevo Banco de San Carlos, fundado en 1782 por Cabarrús. Conociendo la afición a pasear que tenían los españoles de esta época, no cabe duda de que Goya se tropezaría a menudo con Cabarrús por el barrio, o cuando visitaba a los colaboradores del banquero, algunos de los cuales eran amigos suyos, como le dice de modo confidencial a Zapater en una de las numerosas cartas que le remite entre 1780 y 1789.

En efecto, hasta 1780, por algún motivo que desconocemos, la correspondencia con Zapater es poco abundante, apenas nos han llegado diez cartas, de modo que es difícil conocer la vida privada del artista durante esta época. El 22 de enero de 1777 anuncia que la Pepa (Josefa Bayeu, su mujer) ha dado a luz un precioso niño.³¹ La partida de nacimiento, que no se ha encontrado hasta 1947, nos informa que se trataba de Vicente Anastasio y que el artista vivía entonces en la calle del Espejo, cerca de la calle Mayor.³² En abril le agradece a Zapater que se haya preocupado por su enfermedad. Se ha librado por los pelos, dice. No sabemos nada más al respecto. El 9 de octubre de 1779 hay un

nuevo nacimiento documentado por la partida correspondiente, el de María del Pilar, en la calle del Desengaño.³³ En cambio, la correspondencia nos pone al corriente con bastante antelación del embarazo de Pepa hasta que da a luz al siguiente hijo, Francisco de Paula Antonio, en 1780.³⁴

En julio de 1779, al conocer la noticia de la muerte de Mengs en Roma, Goya solicitó una vez más la plaza de pintor de cámara, y no se la dieron con el pretexto de que debía seguir pintando cartones. El caso es que el 17 de marzo de 1780 el marqués de Montealegre, mayordomo mayor de la Real Casa, por orden de Múzquiz, secretario del Despacho Universal de Hacienda (ministro de Hacienda), le comunicó a Sabatini que a causa de las «urgencias actuales» había que suspender los encargos de cartones. Esas «urgencias actuales» no eran otra cosa que los enormes gastos de la guerra con Inglaterra para recuperar Gibraltar. Tras la firma de la paz en 1783 se reanudó el trabajo, pero no volvió a alcanzar el ritmo de antes.

De momento Goya ha perdido su medio de vida, lo mismo que su joven cuñado Ramón Bayeu. Pero no hay cuidado: como buenos aragoneses prácticos, los dos Franciscos, Bayeu y Goya, unidos provisionalmente en el frente común de los intereses familiares, no tardan en encontrar clientes ricos. De todos modos los comienzos belicistas de la década han retrasado la entrada oficial de Goya en la corte. ¿Por suerte o por desgracia? A nuestro entender, así se acostumbró a trabajar para el sector privado y pudo ver que era una forma de mantener su independencia, pero la inmensa fortuna amasada por Cabarrús y sus allegados, gracias a la guerra, también le ayudó, de manera indirecta, a enriquecerse.

Capítulo V

LA ASCENSIÓN DE GOYA. LOS PRIMEROS PROTECTORES, 1780-1783

El primer asedio de Gibraltar tuvo lugar en julio de 1779, y la guerra con Inglaterra causó en España unos problemas económicos de difícil solución. En 1780 Cabarrús propuso la creación de vales del Tesoro para sacar a flote la Hacienda española. Entre 1780 y 1783 hubo tres emisiones, en su mayoría cubiertas por el comercio francés contratado en España y en algunas plazas holandesas. Entre los primeros compradores estaban el poderoso banco católico francés de los Lecouteulx, que tenía una sucursal en Cádiz, y los Magon de la Balue, grandes armadores bretones y recaudadores de impuestos. Según los especialistas, los beneficios acumulados por Cabarrús y sus socios entre 1780 y 1783 ascendieron a la fabulosa suma de unos 40 millones de reales. Su poder, su ascensión social y sus enemigos crecieron en la misma proporción. Pese a los temores de Floridablanca ante la envergadura de estas operaciones, surgidas de «lo extraordinario de las guerras», el genio de Cabarrús y su estricto cumplimiento de las reglas, que le valieron la confianza de los bancos extranjeros, ampararon en todo momento esta gigantesca especulación, y de esta forma pudo evitar la bancarrota de España.

El estado de guerra, que no contaba con la aprobación de todos los españoles, había frenado la actividad cultural de la corte de Madrid y los jugosos beneficios que hasta entonces habían obtenido Goya y Bayeu. Los dos cuñados, unidos por sus intereses familiares, no perdieron el tiempo a la hora de buscar nuevos clientes. En 1780 Francisco Bayeu propuso los servicios de su hermano Ramón y su cuñado Goya al capítulo de la basílica del Pilar de Zaragoza, que llevaba años reclamando que se acabara la decoración de las cúpu-

las y bóvedas del santuario.2

En mayo de 1780 Goya inició una etapa crucial de su carrera. El 5 solicitó el ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y presentó un hermoso *Cristo crucificado* (Madrid, Museo del Prado), inspirado en Mengs, que pese a la construcción académica de las formas, muy del

agrado de sus examinadores, tiene un poder de emoción intensa que se inscribe en la gran tradición mística española. Admitido el 7 de mayo con todos los votos favorables,³ fue elegido académico de mérito, un honor que le otorgaba la nobleza personal, y llevaba aparejado un título oficial (a falta de cargo) que le permitía recibir encargos de organismos públicos y religiosos. Se situó así en la primera fila de los pintores de la corte por sus dotes profesionales y artísticas, garantizadas por la Academia de San Fernando.

En ese mismo año Jovellanos logró sus mayores éxitos. En 1779 fue elegido académico de la Academia de Historia 4 y en abril de 1780 ingresó en el Consejo de las órdenes militares, presidido por el conde de Baños, dejando su puesto de alcalde de Casa y Corte de Madrid, que le tenía muy atareado debido a la acumulación de causas. 5 No obstante, en esos años de magistratura penal había adquirido una profunda experiencia acerca de los problemas de la sociedad y los dramas de conciencia, cuyo recuerdo inspirará más adelante su obra de pensador y moralista. El 20 de agosto de 1780 fue admitido como caballero de la famosa orden militar de Calatrava, 6 y en los años siguientes Campomanes y Floridablanca le asociaron cada vez más estrechamente a los organismos del Estado, de carácter económico.

Durante esta época, y antes de que el equipo de Floridablanca y Jovellanos tomara el relevo de la corte como clientes. Goya puso en orden sus asuntos: lo primero era invertir el dinero que acababa de ganar, aunque fuera en detrimento del bienestar de su hogar —una actitud reveladora de su temperamento innato—. El 13 de septiembre tomó una doble renta vitalicia de los fondos del Estado, una de 24.400 reales a nombre de su mujer v otra de 36.800 reales al suyo propio, con un interés del 9 por 100.7 Luego se dispuso a viajar a Zaragoza en compañía de su familia. Estaba deseando ver de nuevo a su querido Zapater y llenar otra vez su bolsillo. Antes de hacer un repaso de las cartas que le dirigió a su amigo hablando de su partida y la vida que pensaba llevar en Zaragoza, conviene mencionar sucintamente las negociaciones de Francisco Bayeu con el Consejo de fábrica del Pilar, que se prolongaron de diciembre de 1779 a mayo de 1780. Bayeu, dejando a un lado los formulismos habituales en estos casos para dirigirse a las autoridades eclesiásticas, no se anda con rodeos a la hora de exponer las razones prácticas de su contrato, sin apenas mencionar la gloria de la Virgen del Pilar. En efecto, tenía a su cargo a Ramón Bayeu, y su hermana Josefa, esposa de Francisco Goya, debía criar a sus hijos pequeños, de ahí la necesidad, señores canónigos, de pintar de una sentada, cuatro cúpulas y dos techos por un importe total de 360.000 reales. Los dos techos serían para él —la caridad bien entendida empieza por uno mismo.8

Desde mayo de 1779 la sede episcopal de Zaragoza estaba ocupada por un nuevo arzobispo, Bernardo Velarde. Es probable que, deseoso de que se continuara la decoración del Pilar, animara al Consejo de fábrica, y éste, aprovechando la oportunidad de «cazar al vuelo» a un grupo de excelentes fresquistas, aceptó sin discusión las condiciones de Bayeu. Sin embargo, este último propuso escalonar los pagos en dos o cuatro años, salvo en el caso de

Goya, quien a causa de su «familia numerosa» necesitaba cobrar al término de su trabajo. Goya anduvo listo y exigió su parte sin miramientos, mientras que el capítulo del Pilar tardó varios años en saldar su deuda con los Bayeu, que por su parte, todo hay que decirlo, le habían hecho gastar más de lo razonable.

Al parecer en 1778 el escultor Carlos de Salas y Juan Martín de Goicoechea hicieron de intermediarios entre Goya y los canónigos del Pilar, para que el joven recibiera directamente un encargo. Pero Bayeu, que estaba sobre aviso, se salió con la suya, y en otoño de 1780 el Consejo de fábrica decidió que Francisco Bayeu sería el único maestro de obras y que su hermano y su cuñado dependerían de él. 10 Así pues, el 26 de mayo de 1780 Bayeu comunicó su acuerdo definitivo al Pilar, que le había contestado el 23 de mayo, y el 24 de mayo Goya le escribió a Zapater «que se chupaba los dedos» pensando en las charlas que pronto iban a mantener ambos. Deseaba recibir lo antes posible las dimensiones de la cúpula, porque «aora el tienpo no es para perdido que es lo mejor del año [para trabajar]» (evidentemente, en los bocetos). En las cartas de Goya aparecen aquí y allá algunos datos sobre su oficio, lo cual, viniendo de un maestro como él, es más revelador que todos los tratados sobre técnica pictórica. 11

En julio empieza a preparar su viaje, pero no piensa emprenderlo de inmediato, a causa del estado de su mujer, que va a dar a luz el mes siguiente. Le ha pedido a Martín Goicoechea que le encuentre casa en Zaragoza. Éste le contesta que «si tenía empeño con Medinaceli» podría vivir en la casa de Aitona (cerca del Pilar). Y añade con humor que «no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estanpa de N.ª S.ª del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sarten, una bota y un tiple y asador y candil todo lo de mas es superfluo». 12

El 9 de agosto se lamenta de que Zapater no apruebe la inversión en rentas vitalicias; para otra vez seguirá su consejo. Ha invertido algo más de 1.000 doblones, asegurando a su mujer una renta de 6 reales diarios... En cuanto a la casa, le agradece su ayuda a Zapater. Su esposa Josefa le encarga que le diga que dado que la casa (el hogar) es la sepultura de las mujeres, le parece que el barrio propuesto es triste. Para el servicio será suficiente con una criada y un criado. Goya añade que se le había olvidado decir que sus padres prefieren vivir aparte y partir con su hermana. Ha terminado el primer boceto para la basílica del Pilar, pero hasta dentro de cuarenta días no podrá pensar en ponerse en camino. Termina la carta chistosamente recomendando a Zapater que tenga cuidado «con los dedos largos de la P mujerzuelas, pues muerden». El 16 de agosto le agradece a su amigo que le haya encontrado casa. Piensa llevarse de Madrid los colchones, las cortinas, las sábanas, de etc.

Curiosamente, el 14 de agosto, de una manera excepcional en su correspondencia privada, habla de la victoria de don Luis de Córdoba sobre los ingleses, publicada en las gacetas el 22 de agosto, y sin transición anuncia que Pepa ha dado a luz un hermoso niño. Se trata de Francisco de Paula Luis, nacido ese 22 de agosto de 1780 en Madrid. En aquellas fechas los hijos de

Goya debían vivir aún, porque en mayo de 1780 Bayeu habla de la familia numerosa de su cuñado.

El 30 de agosto el pintor sólo se ocupa de asuntos cinegéticos, deseoso de ir pronto a cazar con Zapater. El 13 de septiembre le dice que ha recibido «la fe de bautismo», pero ha olvidado precisar que había que legalizarla. Al día siguiente o a los dos días, el 14 o el 15 de septiembre de 1780, viajará de

Madrid a Zaragoza.16

Luego no sabemos nada acerca de su vida privada hasta primeros de julio de 1781. En efecto, pasa ocho meses en Zaragoza junto a su querido amigo que, dicho sea de paso, gozaba ya de una situación muy acomodada, ya que su renta, en 1779, se elevaba a 136.000 reales anuales (unas tres veces el salario anual de un primer pintor de cámara de la corte). Ten cambio, la vida profesional de Goya está jalonada de una correspondencia abundante con el capítulo, sin que se pueda descartar que la redacción se deba en parte a Zapater o a Goicoechea: protestas airadas a causa de los malos modales de los canónigos, que criticaban constantemente el trabajo del artista, una hostilidad estética alentada arteramente por Bayeu.

De todos modos, pese a que este último juega un desagradable papel en este asunto, sería injusto condenarle sin paliativos, ya que desde su punto de vista estaba defendiendo el honor de la pintura. Este violento conflicto entre Bayeu y su cuñado nos lleva a analizar con más detenimiento las causas profundas que entorpecieron el ascenso de Goya en el ámbito del arte oficial.

La técnica del fresco no tuvo nunca mucho eco en la escuela española, sobre todo tratándose de decorar techos o cúpulas que requerían un perfecto conocimiento de la perspectiva con efecto en trompe l'oeil, tan ajena al temperamento de los artistas hispánicos; además, no querían seguir servilmente los repertorios académicos codificados por los italianos del Renacimiento. El arte del Siglo de Oro español, tan típico de las tendencias innatas de este pueblo, muestra una clara predilección por las formas estáticas y monumentales, vistas en primer plano, y un gusto atávico por unos personajes representados en actitudes sencillas, sin gesticulación ni afectación. Los pintores españoles siempre prefirieron el estudio a partir de un modelo vivo, no el de las academias, sino el campesino, el fraile o el gran señor, tal como se les podía ver a diario. El rechazo de la mitología antigua y la intensa devoción de los fieles hacían que el artista buscara a su alrededor el reflejo de la fe divina. Goya es el heredero directo de esta concepción tan viva del arte religioso, mientras que la mayoría de sus contemporáneos, influidos por la Ilustración, evolucionan hacia una forma intelectualizada de los temas, una orientación que encontraba especial eco en las clases altas aragonesas, que se sentían muy atraídas por las novedades neoclásicas. Cuando el cronista aragonés Fausto Casamayor llama a Francisco Bayeu «el Apeles de nuestro tiempo»,18 está dando la medida exacta del papel que representaba el pintor ante el clero aragonés, y del lugar que ocupaba en el mundo cultural de la época: el maestro contemporáneo de España, el único capaz de medirse con Mengs, apóstol del neoclasicismo. En cambio, Antonio González Velázquez, que también tenía un perfecto dominio de la construcción en el espacio, pero se había quedado anclado en el estilo rococó, les parecía pasado de moda. Hoy nadie pone en duda que Goya, en su propio fresco del Pilar de 1780-1781 ejecutado con maestría, encontró la «veta brava» de la pintura española con toda su capacidad de persuasión y emoción, y algunos amantes del arte aragoneses menos sectarios que los demás, como Juan Martín de Goicoechea o fray Félix de Salcedo, prior de la cartuja de Aula Dei, ya le habían entendido: aun cuando el vulgo se ponga en contra, le dijo este último a Goya, «la obra será siempre la que dará testimonio del mérito de vuestra merced». 19

Bayeu y Goya eran dos tozudos aragoneses y se mantenían en sus trece, el primero indignado con la libertad de factura del segundo, cuya eficacia no apreciaba, y éste empalagado con las cursis habilidades de su cuñado. De todos modos hay que reconocer que Goya, al rechazar la censura de Bayeu, responsable del taller del Pilar, no respetaba el contrato, mientras que Bayeu, al hacer públicas sus diferencias, causaba un grave perjuicio moral y profesional a su cuñado. Afortunadamente, a nuestro «Francho» se le daba mejor pintar mártires que imitarlos, y le pagó con la misma moneda, poniendo a la ciudad y la corte por testigos de su infortunio.

Volvamos al taller del Pilar. El 5 de octubre de 1780 Goya, recién instalado en Zaragoza y acompañado de Ramón Bayeu, presentaba sus bocetos al Consejo de fábrica de la basílica. Lo mismo que los de sus cuñados, «fueron examinados con gran atención y placer por los miembros del Consejo», que enviaron a los dos pintores a sus casas con el compromiso de que empezarían a trabajar enseguida.²⁰

En 1775 Francisco Bayeu había pintado dos de las cuatro bóvedas-techos que rodeaban la capilla milagrosa de la Virgen del Pilar edificada por Ventura Rodríguez. Las otras dos las pintó en 1780-1781. Ramón Bayeu tenía a su cargo la decoración de tres de las cuatro cúpulas que formaban las esquinas del cuadrilátero de dicha capilla. Goya será el autor de la cuarta cúpula en la nave de la izquierda, frente a la capilla de San Joaquín.21 La circunferencia de cada cúpula medía 37,70 metros, el diámetro 12 metros y su base estaba a 28 metros del suelo. Según los técnicos que han restaurado la obra de Goya, fue ejecutada en 41 jornadas, como se aprecia en los empalmes, y según los documentos el artista la pintó en cuatro meses, pero el 14 de diciembre la obra ya estaba muy avanzada, ya que Bayeu fue a ver al canónigo Matías Allué para decirle que su cuñado no quería hacer las correcciones exigidas por el jefe de taller. Allué decidió entrevistarse con Goya para convencerle de que dejara que examinaran su trabajo.22 Parece que la calma volvió el 11 de febrero de 1781, fecha en la que se descubrieron la bóveda de Bayeu y la cúpula de Goya, y se desmontaron los andamios. En el mismo intervalo de tiempo Goya había pintado 212 metros cuadrados y Bayeu 170, por lo que el primero había trabajado mucho más deprisa que el segundo, algo que le pareció anormal al Consejo de fábrica del Pilar.

El 10 de marzo de 1781 estalló el conflicto. Goya presentó al Consejo de

fábrica los bocetos para las pechinas de la cúpula, que no gustaron a los canónigos, pues consideraron que las figuras no eran decentes y los fondos eran demasiado pobres y oscuros. Por consiguiente, el Consejo rogó a Matías Allué que le hiciera saber a Goya que el público (?) no había quedado satisfecho con la pintura de la cúpula, que en ésta no había más gusto y esmero que en los bocetos y que debía someterse a Bayeu (en realidad, esta era la única razón del litigio).²³ El 12 de marzo de 1781 el canónigo Allué le escribió a Goya para hablarle de la disonancia de su fresco con las otras cúpulas, y de las críticas a sus posturas y colores, así como a la disposición de los

ropajes. Estas críticas, totalmente injustificadas en el plano artístico, enfurecieron a nuestro «Francho». Con presteza, el 17 de marzo, envió un largo memorial al Consejo de fábrica para legitimar su trayectoria y su obra, acusando a Bayeu de estar detrás de las malévolas insinuaciones vertidas contra él. Pidió el arbitraje de la Academia de San Fernando, un auténtico agravio para su censor.24 Con esta filípica lo único que consiguió fue que los canónigos se cerraran en su postura de exigir la aprobación por escrito de Bayeu para los bocetos de las pechinas. Nuevo memorial furibundo de Goya, que no surtió ningún efecto positivo. Fue entonces cuando intervinieron, cada cual por su lado, Félix de Salcedo, un cartujo amigo de Goya, y el escultor Ipas,25 discípulo de Carlos de Salas, el primero con persuasión y compasión evangélicas, y el segundo esgrimiendo razones más prácticas, para tranquilizar al rebelde. En realidad, el problema giraba en torno a la falta de armonía con los otros frescos de Bayeu, cuyas composiciones esmeradas y completamente artificiales no poseían el menor rasgo genial, mientras que la Virgen reina de los mártires vista por Gova es una creación digna de los más grandes maestros españoles. Las pinturas de Bayeu no destacan y, vistas desde lejos, parecen una bandada de saltamontes azules y rosas. En cambio, las vigorosas líneas de la composición de Goya se distinguen perfectamente desde el suelo. Al mirar los detalles de este fresco se tiene la impresión de que el artista, movido por una fe intensa, ha entrado en simbiosis con su sujeto y ha logrado poner en evidencia la gracia celestial y el gozo total, iluminando los rostros de los mártires elevados al Paraíso por intercesión de la Virgen.

Por supuesto, esta extraordinaria y palpitante manifestación de fe cristiana había pasado completamente inadvertida a los canónigos, convertidos en unos burgueses y prudentes administradores de la Iglesia católica. Además, los religiosos no aprobaban la actitud de Goya con su cuñado, y se lo dieron a entender sin rodeos.

De pronto, el 6 de abril, el pintor cedió en una breve carta al canónigo Allué. Sin duda, ante el cariz que había tomado la discrepancia, algunos prudentes mentores habían conseguido que entrara en razón. Sea como fuere nadie dijo nada, y los segundos bocetos fueron aprobados por el Consejo de fábrica. El 28 de mayo de 1781, seis semanas después, debió estar todo terminado, ya que el canónigo Allué daba cuenta al Consejo de la visita de Goya para comunicarle su partida a la corte diciendo que «en Zaragoza no

hacía otro que perder su estimación» y pidiendo que le pagaran. Allué, ofendido, le contestó que daría orden para que le pagaran sin demora, pero pedía al Consejo que bajo ningún concepto se permitiera que el artista siguiera trabajando para el Pilar y que no le fueran entregadas unas medallas a su mujer, como era costumbre.²⁷ Goya cobró 45.000 reales, liquidación de los 60.000 acordados, ya que había recibido un anticipo de 15.000 reales en otoño de 1780.

El 4 de julio estaba de vuelta en Madrid, como podemos comprobar por una carta que le escribió a Zapater, de la que se conserva un fragmento.²⁸ El 6 de julio, dirigiéndose a la tía de Zapater, Joaquina de Alduy, le decía que había llegado bien a Madrid y le agradecía su amable hospitalidad, así como a don Antonio: «Aquí [en Madrid] se a sabido mui por menor todo mi asunto, pero no estoy en mal lugar».²⁹ El 14 de julio le asegura a Zapater que le va a pintar el cuadro prometido, sólo por amistad, porque «en acordarme de Zaragoza y pintura me quemo bibo».³⁰ Zapater sobrino debió eliminar los pasajes referentes a la mala opinión que tenía Goya del clero aragonés, y conociendo la riqueza de vocabulario del pintor podemos suponer que no serían muy ortodoxos.

Bien pronto, el 25 de julio, el artista vio el cielo abierto al recibir el encargo de un cuadro para la basílica de San Francisco el Grande de Madrid.31 La orden real, firmada el 20 de julio de 1781, designaba a siete artistas de la Academia de San Fernando para que cada uno pintara un lienzo destinado a decorar las seis capillas de la basílica y el altar mayor. La construcción de San Francisco el Grande había terminado recientemente, a cargo de Sabatini, 32 del que dependía Goya desde la realización de los cartones para tapices. Además de Goya, los pintores elegidos eran Maella, Gregorio Ferro, Antonio González Velázquez, Andrés de la Calleja y José del Castillo. A Francisco Bayeu le correspondía el cuadro del altar mayor, que debía ser una ilustración del episodio de la Porciúncula, un enorme tinglado de ocho metros de altura que fue reducido en el siglo XIX y retirado desde hace tiempo de su emplazamiento original, mientras que parte de las obras de los otros artistas han permanecido en su sitio. Ramón Bayeu, que no era académico ni pintor del rey, no fue incluido en este proyecto, presentado por Goya como un concurso.

La fundación del convento de San Francisco el Grande era muy antigua, y según la tradición su primera capilla fue edificada por iniciativa de san Francisco de Asís durante su estancia legendaria en Madrid. En el siglo xvI la comunidad había aumentado su influencia gracias a la creación de la Obra Pía de los Santos Lugares de Jerusalén, que con el patrocinio de los reyes de España administraba las limosnas de los cristianos para mantener las comunidades cristianas en Tierra Santa. En 1772 Carlos III situó la Obra Pía y sus recursos bajo su protección administrativa.

En el siglo xvIII entre los que se oponían a los jesuitas destacaban los franciscanos, cuya orden experimentó un verdadero auge en España, en parte gracias al confesor del rey, padre Joaquín Eleta, franciscano al igual que el

papa Clemente XIV, elegido en 1769, que le apoyó fielmente. Hasta la llegada de Carlos III a España en 1759 los confesores del rey habían sido jesuitas, y el poder del padre Eleta no tenía límites. Se ocupó activamente de la reconstrucción del convento de Madrid, y obtuvo del rey importantes fondos para hacer de la basílica de San Francisco el Grande la más suntuosa de España, con la cúpula más grande (32 metros de diámetro).³³

Para Goya, pues, era una promoción inestimable y una ocasión de dar a conocer su talento. Con su presteza acostumbrada echó mano a sus pinceles y el 3 de agosto de 1781 le prometió a Zapater que le reservaría uno de los bocetos para la Predicación de san Bernardino de Siena, un asunto elegido por él mismo, añadiendo en la posdata que los encargos de los demás no eran tan grandes como el suyo.34 El 29 de agosto sigue trabajando en su boceto, pero también comenta que está muy contento de haber encontrado su reloj de repetición de oro, perdido dos años antes en una partida de caza. A propósito de Zaragoza añade que tiene la impresión de estar viviendo en otro mundo,35 refiriéndose seguramente a la buena opinión que se tenía de él en Madrid, a diferencia de lo que ocurría en su tierra natal. Parece que se disponía a encontrarse de nuevo con Zapater; la carta siguiente, que por el contexto debía ser de septiembre de 1781,36 habla de un préstamo de 30 escudos a su hermano Tomás cuyo intermediario sería su fiel amigo. El pintor le pregunta a Zapater por el viaje con Destre: ¿ha cazado algo durante esos tres días? Francisco Destre había vendido en 1780 unas tierras a Juan Martín de Goicoechea.37 En la posdata le dice de pasada que le ha presentado unos bocetos a Moñino. Ahora bien, por una carta de Goya a Floridablanca descubierta por Lafuente Ferrari (publicada en 1946) y fechada el 22 de septiembre de 1781,38 sabemos que le preguntó al ministro si le debía enviar su boceto de la Predicación de san Bernardino de Siena a Madrid, o a alguien de la corte (Real Sitio). El pintor describe detenidamente el asunto y explica que dado lo estrecho del lienzo ha ideado una composición piramidal para hacerla serpentear dentro de los límites del formato, lo que le ha impedido mostrar el gran escenario del monte apuliano donde se desarrolla la escena. Es uno de los escasos documentos conocidos en los que Gova justifica su criterio de composición. Es importante tenerlo en cuenta, porque vemos que reflexionaba profundamente sobre la forma de tratar un tema, pese a lo que su factura espontánea podría dar a entender.

El 6 de octubre vuelve a ocuparse de cuestiones personales.³⁹ Al fin y al cabo, Zapater era un amigo íntimo, no un colega. Ha comprado unos regalos de cumpleaños para la hija de Manuel (?): un cochecito de niños, una muñeca con su castaña de moda y algunas otras cosillas «que no me acuerdo». A continuación hay una baladronada sobre sus éxitos en la caza que merece ser transcrita íntegramente:

Amigo el ultimo berso me mato pues no creras cuando dices de caza la enbidia que te tengo y Dios no quiere que yo me pueda esquitar aqui, que para mi no ay mayor dibersion en todo el mundo, no mas he salido una bez, pero

nadie ace mas que lo que yo hize, pues en 19 tiros 18 piezas, que fueron: 2 liebres, un conejo, 4 perdigones, 1 perdiz vieja y 10 codornizes, esto fue en todo un dia, el tiro que erré fue a una codorniz. Con esta felicidad que me alegré el tenerla porque hiba con dos de los mejores que ay por aqui, he cobrado algo de nonbre entre los tiradores (que a la berdad tiran bien pues matamos entre tres mucha caza), pero para esto nos alejamos a la sierra que está a 7 leguas de Madrid.

En la carta siguiente, que no está fechada pero seguramente es de la misma época, habla largo y tendido sobre lo que le gustaría que ambos se reunieran, y menciona una inversión de 30.000 reales 40 —en efecto, el 5 de julio de 1781 había vuelto a invertir esta cantidad en rentas vitalicias para no gastar demasiado—. Ese año no podrá pagar a Goicoechea los gastos de sus padres, y se interesa por la salud del pintor Juan Ramírez, hijo del famoso escultor aragonés, que también era discípulo de Luzán y moriría en septiembre de 1782.

El 20 de octubre de 1781 envía una misiva muy desenvuelta a su amigo de Zaragoza,⁴¹ llena de sobrentendidos y frases hechas que resultan incomprensibles para un español actual. Habla de tumbones (chantres de iglesia o zánganos), truhanes y «zicateros». Sigue habiendo muchas alusiones a la caza y al deseo de volver a ver a Zapater. Le pide a su amigo que le rece a la Virgen del Pilar para que le dé más ganas de trabajar, porque tiene muchos trabajos que le aburren. Le gustaría «el cazando y chocolateando enbraserao» y no puede evitar acordarse de que llega la temporada de las tordas y, de no ser por el cuadro de San Francisco (en el que está trabajando), le gustaría vivir a su aire porque se da cuenta de que los «anbiciosos y no biben ni conozen donde biben». Probablemente sus relaciones con los poderosos de este mundo no eran todo lo buenas que hubiera deseado.

El 13 de noviembre ⁴² le envía a Zapater una carta especialmente reveladora en el ámbito psicológico y biográfico. Le da el pésame por la muerte de una hermana (de Zapater) que era muy buena y «se abra allado con un buen pedazo de gloria». «Nosotros —señala— que hemos sido tan tunantes necesitamos enmendar en el tienpo que nos queda.» Resulta curioso que para referirse a su juventud emplee esta palabra derivada de la tuna, una asociación de pícaros que aspiraban a una vida libre, feliz y azarosa. ¿Significa esto que el pintor y su amigo se habían encanallado un poco antes de elegir estado? Las fantasías epistolares de Goya hacen pensar que exageraba bastante, y hasta el propio Zapater le reprochó sus groserías.

Con su acostumbrada desenvoltura pasa sin transición de una broma a un asunto serio y, tal vez para disimular su angustia, revela que está esperando con inquietud «la funesta noticia de que mi Padre fallezca el mejor dia pues me escriben de muy pocas esperanzas y el medico tanbien me lo á escrito», pero siente no estar a su lado. Aunque el amor filial era sincero y profundo, las afinidades intelectuales y profesionales entre el brillante y ambicioso Francisco y su padre, modesto dorador, no debían ser muy grandes. En esta

misma carta, muy deshilvanada, anuncia que en cuanto tenga ocasión le enviará a Zapater la Asunción, pero que sólo se lo diga a Arali (el escultor Joaquín Arali): «Aora bendra la corte y beremos como parecen los borrones». En la posdata pregunta qué hay de Goicoechea, habla de los majos que ha propuesto pintar sobre la chimenea de la Casa Villamayor y del que ha pintado para la casa de Zapater. No nos ha llegado ninguna de estas obras.

El 1 de diciembre dice que una carta de Goicoechea le ha tranquilizado en cuanto a sus relaciones amistosas, pero la de su hermana Rita sobre el estado de su padre le ha dejado muy intranquilo. De forma inesperada añade: «oy a benido la corte» (a Madrid, donde reside generalmente de diciembre a

enero).43

El 17 de diciembre de 1781 fallecía en Zaragoza el padre de Goya, y su funeral se celebró en la iglesia de San Miguel de los Navarros, la misma donde se había casado cuarenta y cinco años antes. No había dejado testamento,

porque no poseía nada.44

El 28 de diciembre una carta de Goya a Zapater, sin mayores novedades, cierra el año 1781⁴⁵ y la correspondencia entre los dos amigos se interrumpe hasta noviembre de 1782. ¿Es porque Zapater ha ido a vivir a Madrid? ¿O porque las cartas de este período se han perdido o suprimido? No lo sabemos.

El 2 de junio de 1782 se produce un hecho importante que condicionará la vida política y económica de España y tendrá consecuencias beneficiosas para nuestro pintor. Se trata del real decreto por el que se crea el Banco nacional de San Carlos (en honor a Carlos III), cuyo proyecto fue ideado y redactado por Francisco Cabarrús en 1781, y corregido por Floridablanca y Campomanes, según Bourgoing, encargado de negocios francés en Madrid, lo que prueba la estrecha comunidad de pensamiento de los tres personajes. Cabarrús tenía apenas treinta años, pero fue nombrado director permanente (director general de hecho) del nuevo banco, que tenía seis directores «elegidos por el término de un año, turnando de dos en dos en el ejercicio de sus funciones» y otros dos directores permanentes. Uno de los primeros renovables fue el conde de Altamira, cuñado del duque de Alba, que pasó a ser director permanente en 1794 y siguió en ese puesto prácticamente hasta 1816.40

La sede del banco se instaló en el palacio del conde de Sástago, en la calle de la Luna, y las obras de remodelación corrieron a cargo de Pedro de Arnal, arquitecto de los duques de Alba.

La carta del 2 de noviembre de 1782 ⁴⁷ empieza con observaciones prosaicas sobre el envío de unos chorizos para la tía Joaquina. Goya le da las gracias a Zapater por haber ayudado a su familia, y lamenta no poder ir de caza con él. Por primera vez menciona el nombre de Francisco Javier Pirán, quien al parecer se cartea con su amigo en Madrid. En la posdata añade que sigue viviendo en la calle del Desengaño, donde ya residía en 1779.

El 23 de noviembre ⁴⁸ trata de demostrarle a su querido Martín que se puede contar con él: «Ya tengo todos tus encargos en casa y los cajones y aora mismo te lo boy á encajonar todo. En el nonbre del padre y del hijo

y del espiritu santo». Sigue un asunto de pagos muy complicado con Pirán. Se ve obligado a ahorrar, porque no va a cobrar la renta hasta final de año, y no le han pagado por el cuadro de San Francisco: «Tu diras aquel Carago [carajo] como me gasta bien se conoce que no es suyo y yo te respondere que bien ago o no encargarmelo a mi o enbiar lo mejor que se encuentre, y asi ba todo lo mejor, y de mas gusto que ay en Madrid, pues los dos bestidos de D.ª Joaquina no pueden mejorarse, tu sobretodo creo que ay no lo ayan bisto de tanto gusto pues aun aqui me costó muchas patadas el buscarte esa tela que solo la abia yo bisto una bez, ya ay muy pocos sobretodos de ella. Piran se lo a echo de lo mismo pero de un color fatal por lo escasa que ba». Y termina exclamando: «A Dios cara de Gomez».

El 27 de noviembre ⁴⁹ por fin le ha entregado las cajas al ordinario Delgado, aunque no se fía nada de él. Teme que dé el cambiazo con los chorizos y ponga paja en su lugar. Para estar más seguro le ha dicho que Zapater pagará el porte a la llegada. Por fin, ¡menos mal!, el mes siguiente ⁵⁰ todo ha llegado bien a Zaragoza, y la tía y el sobrino están contentos con su elección. Su mujer está en cama a consecuencia de un aborto, pero en cuanto mejore ella se ocupará del «baquero [bata] a la ynglesa»; luego, después de una serie de onomatopeyas que reflejan su vitalidad, firma «Juanito el de la boda, alias balcones azules». ¿Quién era este Juanito así caracterizado? La carta, además, está adornada con pequeños apuntes de un ojo, una oreja, una lengua y en la parte inferior una escopeta. Con estas alusiones Goya trataba de paliar la imposibilidad de comunicarse directamente con su amigo del alma.

En 1783 encontramos, en cambio, cinco cartas sólo del mes de enero. La verdad es que hay novedades en la vida de Goya. El 11 de enero, si tras solucionar rápidamente el problema del pago de las deudas a Zapater, le cuenta con su habitual desparpajo el contratiempo que ha tenido Bayeu. A éste se le había ocurrido la desafortunada idea de hacer que llevaran a palacio su cuadro de la *Porciúncula* (pintado para la basílica de San Francisco), algo que sus competidores no habían hecho. Después de «aber dicho el Rey —cuenta Goya— bueno, bueno como acostumbra; despues lo bio el Principe y Ynfantes, lo que digeron nada ay a fabor de dicho Bayeu, sino en contra pues es publico que a estos Señores nada a gustado. Llego a Palacio Don Juan de Villanueba, su Arquitecto y le pregunto al Principe, que te parece de ese cuadro, respondio: Señor, bien. Eres un bestia le dijo el Principe que no tiene ese cuadro claro obscuro ni efecto ninguno y muy menudo, ni nigun merito. Dile a Bayeu que es un bestia. Eso —añade Goya— me lo an contado 6 o 7 profesores y dos amigos de Villanueba que el se los a contado, aunque el echo fue delante de algunos señores que no se a podido ocultar. Conbienen algunos que el Principe estaba ablado por alguno que entiende pues el no conprende tanto de arte». Goya cree que Bayeu no sabe nada: «por Dios te pido que quede entre nosotros por que aunque es mi enemigo me ace duelo ... El cuadro se a puesto ya en San Francisco, como los demas tapado y no sabemos cuando sera el dia que se destapen, yo ya lo estoy deseando y asta entonces nada corre mi caballo».

El 15 de enero ⁵² habla del pago de las mensualidades para su familia efectuados por Zapater y Goicoechea, y manda uno de sus bocetos del cuadro de San Francisco el Grande.

El 22 de enero de 1783 ⁵³ envía por correo la cuenta del sobretodo y de la caja, y felicita a su amigo por su puesto en la Diputación. En efecto, según el cronista aragonés Casamayor, Zapater fue nombrado varias veces regidor del Ayuntamiento de la ciudad. ⁵⁴ Luego alude a las secuelas de sus desavenencias de Zaragoza, pero está convencido de que con el paso del tiempo «se curara toda esta sarna». Al final da la importante noticia, que anuncia con gran secreto: el conde de Floridablanca le ha encargado que le haga un retrato —sólo lo sabe su mujer, y sólo se lo ha dicho a Zapater—. «A este Señor le debo tanto, que esta tarde me he estado con su Señoría dos horas después que a comido, que a benido a comer a Madrid [la corte estaba entonces en El Escorial]», añade Goya con orgullo. Esta carta tiene una especial importancia, porque aclara las relaciones de Goya con el ministro, al tiempo que destaca la confianza y estima que sentía el pintor por su esposa, discreta y leal compañera durante toda su vida.

El 27 de enero ⁵⁵ hay otra carta: está en cama con un resfriado, y el 29 de enero ⁵⁶ entremezcla una historia del envío de una «cotilla» (corsé) para la tía Joaquina (?) con el anuncio de que las paces están hechas. Probablemente se refiere al fin de la guerra de América. Vuelve sobre este asunto al principio de su siguiente carta, ⁵⁷ asegurando que la noticia de la paz es cierta y que ese mismo día ha visto a Su Excelencia (Floridablanca), pero no ha hablado con él tanto como otras veces, porque el ministro le ha dicho que tenía muchos asuntos que despachar.

Detengámonos un momento: he aquí un pintor de 36 años, de origen plebeyo, sin formación universitaria ni académica, aunque gracias a su habilidad profesional ha obtenido el título de académico, que conversa libremente con el primer ministro sin ocupar ningún cargo en la corte. Vemos, pues, que cuando lo permitían las circunstancias Goya era capaz de hablar con la elite cultural de su tiempo de asuntos distintos de los toros, los sobretodos o los chorizos. Creemos que el genio aragonés siempre estuvo dotado de un poder de penetración y una intuición extraordinarios, y sabía calibrar perfectamente el valor moral de sus interlocutores, así como percibir, a través de las reticencias, su franqueza o falsedad. Cuando conoció a la alta sociedad enseguida comprendió que el trato con los poderosos tenía más inconvenientes que ventajas, y que para no ser excluido de la corte había que saber mantener la boca cerrada. Por eso sus cartas casi nunca aluden a temas políticos. Era demasiado astuto y estaba demasiado bien informado como para no conocer la existencia de gabinetes oscuros.

En una carta posterior ⁵⁸ al 1 de marzo de 1783, fecha de la boda de su cuñada María Bayeu con Marcos del Campo, vuelve a hablar de las dificultades de pago y envío del famoso corsé. ¡A juzgar por lo que dice Goya, en esa época no era nada fácil comprar y enviar prendas de vestir madrileñas a provincias! Luego pasa a un asunto más importante, el anuncio de la boda

de su cuñada María Bayeu con Marcos del Campo, empleado de don Luis de Borbón, y alardea de haber sido el instigador. Ya hablaremos detenidamente de ello.

Zapater le ha mandado un pellejo de vino, y le da las gracias. Un poco más tarde, en una carta sin fecha en la que vuelve a mencionar el pellejo de vino, por lo que es de la misma época, confirma su deseo de que su madre, Camilo y Rita se vayan a vivir a Madrid. Su mujer está de acuerdo. Le pide su opinión a Zapater, y lamenta que éste no pueda ir a Madrid el verano siguiente.⁵⁹

El 20 de abril de 1783 60 se le ve muy impresionado por el detalle de su amigo, que se ha desprendido de un magnífico perro para hacerle un regalo, y el 26 de abril 61 se interesa por la enfermedad de su madre. Añade que «he hecho la cabeza para el retrato del Sr. Muñino [Floridablanca], en su presencia, y me a salido muy parecido», un factor esencial para Goya. Le envía a Zapater una carta de crédito para que cobre 3.000 reales que le ha dado el duque de Híjar. Se supone que se trata del pago de un cuadro de *San Blas* que el artista había pintado para la iglesia de Urrea de Gaén, feudo del noveno duque de Híjar. 62

El 9 de julio 63 se queja de que sus asuntos no avanzan ni un ápice, pese a varias entrevistas con Floridablanca. Pero ha obtenido muchas «satisfacciones»; un bibliotecario del rey le ha pedido que le pinte un «bailarín». No sabemos nada de esta obra.

De modo que en julio de 1783, a pesar de sus importantes éxitos, la situación de Goya llevaba dos años casi estancada. Pero ni las desgracias (parece ser que pierde a sus hijos durante los años 1780-1783) ni los reveses consiguen hundirle. Nunca se dará por vencido: posee una capacidad de recuperación asombrosa.

Capítulo VI

GOYA Y DON LUIS DE BORBÓN. UNA ETAPA CRUCIAL, 1783-1784

Como una fiera prudente y consciente de su fuerza que avanza por la jungla, despacio, con seguridad, Goya, paso a paso, desarrollaba su plan de asalto a los clientes y protectores bien situados, corrigiendo su estrategia con

arreglo a sus éxitos, decepciones y errores.

El encargo para San Francisco el Grande había sido colectivo, y el del retrato de Floridablanca personal, tal vez debido a la mediación de Jovellanos. Parece que la recomendación a don Luis de Borbón, hermano de Carlos III, se debía en parte a las relaciones amistosas de Goya con Marcos del Campo, que estaba al servicio del príncipe, aunque su fama de pintor se extendió varios lustros después de que el principal ministro se dignara a hacerse retratar por él. Don Luis y Floridablanca intercambiaban una correspondencia confiada y familiar, lo que debió influir en la elección de Goya, a no ser que el arquitecto Ventura Rodríguez, muy apreciado por don Luis y buen conocedor de Zaragoza y su medio artístico, apoyara la designación del joven aragonés.

Las dos estancias de Goya en Arenas de San Pedro en 1783 y 1784, donde vivía el hermano del rey con su familia, marcan un hito decisivo en su carrera. Hasta fechas recientes la ignorancia de los historiadores al respecto había minimizado su importancia. Ha habido que esperar a 1979 para descubrir la extraordinaria importancia del cuadro conocido con el título de *La familia del infante don Luis de Borbón* (Parma, Fundación Magnani-Rocca), que tantas veces se ha juzgado apresuradamente a partir de una mala copia conservada en Madrid, ya que a principios del siglo xx la colección de los condes de Chinchón (descendientes del príncipe) en Boadilla del Monte se había dividido en tres partes. El príncipe Ruspoli de Florencia se quedó con *La familia de don Luis*, un *Retrato* que hoy se considera de María Luisa de Borbón, y el boceto del retrato de *María Teresa de Vallabriga a caballo*. El duque de Sueca, en Madrid, se quedó con el famoso *Retrato de la condesa*

de Chinchón (1800), dos perfiles de don Luis y su esposa (en madera) y el Retrato del infante Luis María, mientras que a los condes de Maubou les correspondieron María Teresa de Borbón niña (La Chinchón) y los Retratos vistos de rodillas de don Luis y María Teresa de Vallabriga, que pasaron a Francia.

Pues bien, de Matheron¹ (1858) a Von Loga² (1903), todos los biógrafos de Goya conocían o habían visto *La familia del infante don Luis*. Luego, después de la primera guerra mundial, hubo un silencio total durante cerca de ochenta años, hasta 1979, cuando por fin Pierre Gassier dedicó un gran artículo a esta obra después de que fuera comprada por la fundación Magnani-Rocca de Corte di Mamiano³ (Parma). En 1980 Camón Aznar publicó íntegramente la carta de Goya a Zapater, fechada en 1784, por la que sabemos que esta obra maestra se ejecutó en 1784, y no en 1783.⁴

Los numerosos trabajos que ha publicado Ángel Montero en los últimos años ⁵ arrojan luz sobre esta zona de la producción goyesca que había permanecido oscura. Es el principal eslabón que faltaba para explicar cómo pudo pasar el pintor en el plazo de dos años del retrato todavía lleno de torpezas del *Conde de Floridablanca* (Madrid, Banco de España) a la enorme soltura del de la *Condesa-duquesa de Benavente*, futura duquesa de Osuna (Mallorca, Fundación B. March Servera).

Como tenemos la suerte de conocer nuevos documentos de este período, conviene que nos detengamos en las circunstancias que determinaron la aceleración de la toma de conciencia artística de Goya, y para ello hay que recurrir ante todo a su correspondencia con Zapater.

En marzo de 1783 le escribe las siguientes líneas:

No me acorde de decirte que mi cuñada la Maria [hermana menor de Francisco Bayeu] se caso y que yo fuy el instrumento o motor de el casamiento pues era amigo mio antes de pensar en semejante cosa ni los conocia, es buen mozo (mejorando lo presente) es de oficina no tiene mas que cien doblones de sueldo pero tiene otras cosas que lo pasa bien y muy progsimo a ascender por su Hermano que esta con el ynfante Don Luis y es el amo y dicen que onbre de gran talento. El nobio majo que se cae a pedazos y de solos beinticuatro años, ya me parece que te he informado bastante.⁶

Se trataba, pues, de Marcos del Campo, cuyo hermano mayor Francisco del Campo de la Haza era entonces secretario de María Teresa Vallabriga, esposa de don Luis, y puede que su amante, si hacemos caso de los rumores. Francisco del Campo había nacido en 1753 en Nava de Ordunte, en el Valle de Mena. Los hermanos Del Campo probablemente formaban parte del grupo de «norteños» que giraba en torno a Campomanes, Jovellanos y Ceán Bermúdez.

En cualquier caso Francisco del Campo tendrá más adelante buenos valedores entre los futuros clientes y protectores de Goya, como (por citar sólo a los más importantes) Stanislas de Lugo, entonces preceptor del hijo de don Luis, canario como su amigo Bernardo de Iriarte y futuro esposo «morganá-

tico» de la condesa de Montijo; Policarpio Sáenz de Tejada, secretario de la «Matritense» y luego director del Banco de San Carlos (de 1794 a 1799); el marqués de Hermosilla, Tadeo Bravo de Rivero, el peruano al que pintará Goya en 1806, todos ellos testigos de la hidalguía de Francisco del Campo en 1796, cuando éste ocupaba el importante cargo de contador general de las encomiendas de las cuatro órdenes militares.⁷

¿Cómo y dónde había conocido Goya a Marcos del Campo, que en 1781 fue el encargado de ir a Roma a por los cuadros de Rafael adquiridos por Mengs antes de su muerte para don Luis? ¿Fue por mediación de Ceán Bermúdez? En efecto, don Luis de Borbón, amante y conocedor del arte y gran coleccionista, había mantenido muy buenas relaciones con Mengs. También protegía a Luis Paret y Alcázar, su pintor habitual, y su arquitecto preferido era Ventura Rodríguez, que había construido para él el palacio de Boadilla del Monte, terminado en 1796.

Don Luis Antonio Jaime de Borbón, el hermano menor de Carlos III, había nacido en 1727. Hijo de Felipe V e Isabel Farnesio, había llevado una vida muy disoluta desde que renunció a la mitra en 1754. Su madre, ambiciosa a más no poder, había revuelto Roma con Santiago hasta conseguir que le nombraran arzobispo de Toledo cuando apenas tenía ocho años, pero como buen bisnieto de Luis XIV, el joven cardenal no se sintió atraído en absoluto por el sacerdocio y la castidad, y después de romper con la Iglesia fue la comidilla de la corte por sus escándalos. Esta conducta disipada les valió el exilio, en septiembre de 1775, a algunos de sus familiares, como el desdichado Luis Paret, enviado a Puerto Rico.

A raíz de estos hechos, en marzo de 1776 Carlos III publicó una ley pragmática que prohibía el derecho de sucesión a los miembros de la realeza que contrajeran matrimonio morganático. Se trataba de una maniobra muy tortuosa, apoyada por el temible confesor del rey, el padre Eleta, que en 1775 reprendió duramente a don Luis a propósito de sus extravíos. Don Luis le había comunicado su deseo de casarse con una hija de su hermano, María Josefa, que al principio había consentido y luego se había echado atrás. Carlos III no podía permitir de ninguna manera una unión con una princesa de sangre real, porque según la ley promulgada por Felipe V en 1713 los hijos del rey de España nacidos en la península ibérica tenían prioridad en el orden sucesorio, frente a los nacidos en el extranjero. El futuro Carlos IV, nacido en Italia, corría el riesgo de perder su derecho a la corona a favor de los herederos de don Luis.

Don Luis, débil, buena persona y sin malicia (el hombre más feo de España, según Casanova), de 49 años, en mayo de 1776, seguramente manipulado sin saberlo, pidió la mano de una bella señorita de la pequeña nobleza aragonesa, María Teresa Vallabriga de Rozas y Drummond, que sólo tenía dieciséis primaveras. La joven Vallabriga había recibido una excelente educación en casa de su tía, la marquesa de San Leonardo, cuñada del duque de Berwick, el cual prefería la vida parisiense a la austera corte de Madrid. Sin duda la marquesa de San Leonardo, astuta y ambiciosa, desempeñó un papel importante en esta boda, aunque ella lo negara.⁹

Los allegados de la desdichada joven debieron pensar que casarse con el hermano del rey (que además tenía una inmensa fortuna) era una verdadera suerte, sin pararse a pensar en el precio que tendría que pagar por ello. Cuando Goya fue a visitarles a Arenas fue testigo, por primera vez, de los dramas causados por un matrimonio desigual en la alta sociedad, un tema que más tarde desarrollará en varias ocasiones, fustigándolo con dureza. En efecto, sólo don Luis estaba autorizado a ir a la corte, y la pareja tenía que vivir a cuarenta leguas de la misma. La boda se celebró en Olías del Rey (Toledo), y luego los recién casados fueron a vivir a Velada, lo en casa del conde de Altamira (que pronto sería nombrado director del Banco de San Carlos y, como hemos visto, cuñado del duque de Alba).

En 1777 nació en Cadalso de los Vidrios 11 el primer hijo del infante, Luis María. Luego vinieron Antonio María, nacido y muerto en 1779 en Velada, donde en 1780 (y no en 1779 como se ha dicho por error) vino al mundo María Teresa —inmortalizada por Goya en 1800, cuando era Princesa de la Paz y condesa de Chinchón—. 12 El príncipe y su joven esposa se establecieron luego en Arenas de San Pedro (Ávila), en la vertiente sur de la sierra de Gredos, una región verde y de clima agradable, donde don Luis había encargado la construcción de un palacio a Domingo Ignacio Tomás. El palacio, que en 1781 sólo estaba construido a medias, se orienta perpendicularmente a la sierra de Gredos y recuerda un poco al de Boadilla del Monte. La terraza, que da al norte, mira a la cordillera, dominada por picos que alcanzan los 2.500 metros. Servirá de marco a dos maravillosos cuadros de Goya. 13

El 20 de septiembre de 1783 4 el pintor escribe estas líneas a Zapater:

Acabo de llegar de Arenas y muy cansado. Su Alteza me a echo mil onores, he echo su retrato, el de su Señora y niño y niña con un aplauso inesperado por aber hido ya otros pintores y no aber acertado a esto. He salido dos bezes a caza con su Alteza y tira muy bien y la ultima tarde me dijo sobre tirar a un conejo: este pintamonas aun es mas aficionado que yo. He hestado un mes continuamente con estos Señores y son unos angeles, me an regalado mil duros [20.000 reales] y una bata para mi muger toda de plata y oro que bale treinta mil reales, segun me dijeron, alli los guarda ropas [cabe destacar que se trataba de Francisco del Campo]. Y an sentido tanto que me aya hido que no se podian despedir del sentimiento y con las condiciones que abia de bolber lo menos todos los años. Si te pudiera yo decir por menor las circunstancias y lo que alli a ocurrido se que tendrias mucho gozo pero no puedo estoy rebentado de coche que por orden de su Alteza me an traido muy deprisa.

Una carta fundamental en la biografía de Goya, porque además de las confesiones íntimas que contiene, resume las circunstancias de esta revelación que de pronto le abre los ojos no sólo acerca del lujo en el que viven los grandes señores, sino también de las formas más refinadas de la educación, cuyo nivel era propio de la aristocracia, pese a la vida más humilde de esta pequeña corte. Tiene ocasión de ver que entre los nobles, a veces, los buenos modales pueden ir acompañados de buen corazón y generosidad. Allí pudo

apreciar la diferencia entre el esnobismo y la verdadera distinción, comprender la necesidad vital de la discreción y su modo de empleo. Por eso se guardó de escribir a Zapater durante su estancia en Arenas, esperando a estar de vuelta en Madrid para dar rienda suelta a su alegría.

Además, todos los días pudo contemplar a placer las magníficas colecciones de don Luis, en parte de procedencia real, formadas sobre todo por pinturas flamencas y holandesas del siglo XVII.¹⁵ Puede que descubriera en ellas una factura de una habilidad prodigiosa, una ejecución maravillosa que no había tenido ocasión de ver antes y que le hizo volverse más cuidadoso, más perfeccionista en la técnica, sin perder por ello su estilo personal.

Dado que el 20 de septiembre de 1783 Goya dice que acaba de pasar un mes en Arenas, debió llegar allí entre el 18 y el 20 de agosto. Gracias a su carta sabemos que hizo los retratos del príncipe, su esposa y sus dos hijos. A los primeros los pintó estando él de rodillas y ellos de pie. Dos perfiles de don Luis y María Teresa Vallabriga, pintados en tablas, tienen una inscripción por detrás en la que se especifica que el retrato del hermano del rey se realizó el 11 de septiembre de 1783 entre las nueve y las doce del mediodía, y el de su esposa el 27 de agosto entre las once y las doce. Estos estudios no corresponden a los retratos aislados, vistos de cara. En cambio, el perfil de don Luis coincide exactamente con la posición que ocupa en el cuadro *La familia*, que como sabemos es de 1784.

Los retratos de medio cuerpo de don Luis y su mujer, que pertenecen respectivamente al Museo de Cleveland y a la Pinacoteca de Munich, están muy deteriorados y repintados.¹⁷ El propio Goya dice que los más logrados son los de los niños. En efecto, el pequeño Luis María, de seis años, presenta una imagen tan graciosa como natural (Madrid, colección particular). Viste un precioso traje de muaré azul celeste, y posa en una actitud bastante sencilla junto a una mesa llena de papeles y rollos; a la derecha hay un gran rectángulo de un mapa de Europa colocado en una butaca, formando un decorado muy sobrio. Toda esta ambientación pretende demostrar lo estudioso que es el joven príncipe, de dulce mirada. Por primera vez Goya expresa con emoción su interés por el mundo de los niños, cuyo parecido y encanto sabrá reproducir con maestría. 18 Asimismo, el primer retrato que realiza de su modelo mascota, la pequeña María Teresa de Borbón, que tenía dos años y nueve meses según la inscripción que hay en la parte inferior izquierda del lienzo (había nacido el 19 de noviembre de 1780, de modo que fue pintado sobre el 29 de agosto de 1783), es una maravilla (Washington, National Gallery). 19 A diferencia de su hermano, ella aparece al aire libre y se planta orgullosamente con su deliciosa silueta de maja «en miniatura» ante el grandioso decorado de la sierra azulada. En este caso Goya se aparta de los tópicos al uso en los retratos cortesanos y logra una imagen original, que impresiona tanto por su gracia infantil como por la calidad de la luz, que forma una sinfonía de colores.

Durante su estancia en Arenas, y quizá sin ser consciente de ello, a Goya le invade una sensación de plenitud en el ámbito privado y profesional. Tiene motivos para alegrarse: además de lo bien que le han acogido y retribuido, ha

logrado para su hermano Camilo, el cura, la capellanía de Chinchón, un condado adquirido por don Luis en 1737. Esto provoca un altercado con Marcos del Campo, molesto por el éxito que ha tenido su cuñado con su ilustre amo. Oigamos cómo Camilo, hermano de Goya, anuncia a Martín Zapater el 18 de octubre de 1783 que el pintor «aunque Dios le ha dado fortuna y habilidad» está muy molesto porque «está en esta misma hora riñendo á favor de Bayeu y contra Francho, el nuevo cuñado [Marcos del Campo], y levanta la voz porque me han dado la capellanía, y estoy que saltaría por el Rey de Francia». Recordemos que Francisco Bayeu nunca ha trabajado para don Luis, pese a los requerimientos de este último, y al parecer no existe ninguna obra de este artista en las colecciones de Boadilla del Monte. Bayeu debía estar furioso por la revancha imprevista de Goya frente al destino. De todos modos Marcos del Campo tuvo la sensatez de reconciliarse con Goya. Pero esta escaramuza revela las envidias que debió provocar en la corte el éxito del pintor, que además no debió ser muy discreto al respecto. También revela que había sabido mantener una relación directa y respetuosa con don Luis, sin duda ayudado por su carácter campechano y su afición a la caza.

Este año 1783 también deparó otros hechos que serían beneficiosos en el futuro. En febrero un amigo de Goya, Ceán Bermúdez, el fiel protegido de Jovellanos, fue nombrado oficial segundo de la Teneduría general de Libros del Banco de San Carlos con un sueldo de 6.000 reales anuales, y alojamiento en el local del banco. En 1785 ascendería a primer oficial y en 1786 a «apodero de parcialidad de Indias» bajo la dirección de Jovellanos. Probablemente influyó en Goya para que comprara acciones del banco, y más tarde intervino para que hiciera los retratos de los directores del nuevo esta-

blecimiento.

Capítulo VII

ÉXITOS PROFESIONALES Y VIDA PRIVADA, 1784-1786

Según Moratín, en sus últimos años Goya dice que «le cuesta mucho escribir»,¹ pero las quejas de Zapater a propósito de su flema para escribir dan a entender que era algo habitual en él. En general, el ritmo de su correspondencia privada es muy irregular, y muchas veces sigue el de los asuntos que interesaban a ambos. No conocemos ninguna carta del período que va de septiembre de 1783 a enero de 1784.

El 7 de enero de 1784² Goya se interesa por la salud de Zapater, que ha estado enfermo, y le prodiga sus eternas recomendaciones de amigo íntimo: «No trabages tanto ... si tu te acabas, nada sirven que se dilaten tus caudales». Le aconseja como remedio que vaya a Madrid, vea cuatro corridas y unas comedias, y se ría de todo. Enseguida pasa a los temas económicos y anuncia el cobro del fondo que remitirá a Pirán; si no, que le diga dónde tiene que pagar su deuda.

Además le dice que no hay nada nuevo referente a Floridablanca, que está todo igual que antes de hacer su retrato. «Aconsejado de onbres prudentes» (una frase muy reveladora), todos le dicen que el silencio del ministro es buena señal, así como el hecho de que no se haya pronunciado hasta el momento. De modo que el pintor no quiere molestar a tan importante personaje quien, además, le ha dicho después de elogiar su retrato: «Goya ya nos beremos mas despacio». Es decir, nunca, porque Floridablanca, como todos los hombres de Estado atareados, era un experto en el arte de zafarse y esquivar las entrevistas inútiles. Nuestro «Francho» aprendió la lección y, a diferencia de otros, no se hizo muchas ilusiones al respecto. Da la impresión de que en esta época ideó una especie de repertorio de los distintos caracteres sociales, a partir de sus variadas experiencias, con definiciones sumamente lúcidas que guardará cuidadosamente en su fuero interno, recuerdos bien fijados en su memoria que más adelante nutrirían algunas de las crueles sátiras de los *Caprichos*.

En esta misma carta del 7 de enero habla de otras cuestiones prácticas: en

Madrid hace mal tiempo y no puede ir de caza. Sus dos perros han contraído la sarna y ha habido que llevarlos al veterinario, así que no hay modo de saber si estarán sanos o no (para la caza). Su firma va acompañada de un dibujo de un zurrón y una escopeta.

Si Floridablanca hubiera visto esa carta no le habría hecho demasiada gracia verse citado entre una deuda a pagar y una historia de perros sarnosos, pero ahí está el secreto de la fuerza de Goya: en el fondo los poderosos no le impresionan, sólo en la medida en que le puedan resolver algún problema. Nunca trata de apabullar a Zapater con sus importantes relaciones, pues de sobra sabe que este último es demasiado listo y no le puede dar el pego.

El 14 de enero³ Goya se interesa de nuevo por la salud de su amigo, que había tenido una recaída, y le pide que le haga el favor de pagar el alquiler de la casa donde había vivido su madre en Zaragoza, a condición de no prolongar en ningún caso el alquiler, porque está cansado de todos esos problemas que se le vienen encima. Es probable que su hermano Tomás, maestro dorador, Camilo el cura y su hermana Rita no le ayudaran a sufragar las necesidades de Gracia Lucientes.

El 3 de marzo de 1784,⁴ irritado, le contesta a Zapater que no, no tiene dinero suficiente con sus obras y sus rentas, que el querido Martín conoce perfectamente el importe de sus deudas. No quiere abusar de la bondad de un amigo, por el aprecio que le tiene. Cabe destacar uno de los rasgos principales del carácter del artista, con el que debió ganarse el respeto de sus amigos y colegas: le gustaban las cuentas claras y sentía aversión a prestar o deber dinero.

Su hermano Tomás, el único casado, tenía un hijo, Manuel, y al parecer también una hija, ya que este mismo 3 de marzo el pintor se queja de su sobrina, y le adjunta una carta suya a Zapater para que éste compruebe «el desatino que querian acer». Está harto, añade, ya saben que no es rico.

Probablemente su familia, que había permanecido en Zaragoza, pretendía asociarse financieramente a sus éxitos, pero Goya no era amigo de compartir. «Te adbierto —le recomienda a Zapater— no des un cuarto a nadie por mi.» En cuanto al ministro, no ha habido ningún resultado, y ya no espera nada. Estaba perdiendo la confianza en él. Y tratándose de un hombre del temple de nuestro «Francho», perder la confianza significaba liquidar un asunto que no reportaría honores ni beneficios. De modo que para él, se acabó Floridablanca, y a buscarse otros mecenas.

Los problemas económicos iban en aumento, como se desprende de las numerosas cartas dirigidas a Zapater quien, no lo olvidemos, era un rico hombre de negocios y de alguna manera el que llevaba los asuntos de Goya en Zaragoza. Tenía la costumbre de guardar las cartas que recibía (nos ha llegado uno de sus borradores de cartas), lo cual explica que se hayan conservado las cartas que le escribió el artista, mientras que otros destinatarios no las guardaron o no se preocuparon de conservarlas. En el siglo xvIII había muchas personas que mantenían una correspondencia destinada a ser leída por terceros, ya que estaban orgullosos de su talento literario. Desde luego,

no es este el caso de Goya, que utilizaba la carta como un simple medio de comunicación.

El 6 de marzo⁵ el pintor sigue hablando de dinero, para pasar luego a su tema favorito, la caza: «por aqui an sido tantas las chochas que jamas se an bisto mas, yo no he salido pero espero si Dios quiere este año salir mucho».

De marzo a julio hay un aparente silencio total, pese a que en Zaragoza se había producido un importante acontecimiento cultural: el 7 de mayo de 1784 Juan Martín de Goicoechea fue nombrado administrador de la Escuela de dibujo a cuya fundación tanto había contribuido, bajo los auspicios de la Sociedad de Amigos del País. La escuela estaba instalada en las salas nobles del palacio Zaporta, que entonces era propiedad de don Miguel Franco, sito en la calle Alta de San Pedro, 72, mansión adquirida seguidamente por doña María Teresa Vallabriga después de enviudar.⁶

A Bayeu le pidieron que enviara dibujos y grabados que pudieran servir de modelos a los alumnos de la nueva escuela, y Goya, el 2 de julio,7 asegura que le había contestado a Goicoechea a propósito de los dibujos realizados por el director de esta sección. En la misma carta, fechada en Madrid, proporciona valiosos datos sobre su actividad artística. Dice estar «flaco» y haber dejado de trabajar. Todavía no ha terminado «el retrato a caballo de la Señora del Ynfante [don Luis], pero le falta poco», una observación importante, porque da a entender que había realizado el boceto del natural en Arenas de San Pedro, y luego la obra definitiva en Madrid. Hace poco se ha sabido que esta última existió realmente, porque aparece con sus dimensiones, 4 metros de alto por 3 de ancho, en el inventario de la Testamentaria de don Luis en 1797, pero no se ha encontrado. En cambio, el boceto ha aparecido recientemente, y se encuentra en la galería de los Uffizi de Florencia. Es una obra de una frescura y una espontaneidad maravillosas, en la que vemos que Goya, en este período, ya era capaz de dominar las dificultades de un retrato ecuestre.

Hay una última información en esta carta del 2 de julio, relativamente corta y llena de breves observaciones acerca de su obra: le asegura a su amigo que al volver de Arenas le pintará la Virgen prometida. El bueno de Zapater tendría que esperar mucho, aunque sabemos que desde 1775 poseía varios cuadros de Goya.⁸ Pero gracias a este par de líneas vemos que el artista se disponía a volver con don Luis.

Antes de abordar el relato de este segundo viaje a Arenas nos gustaría detenernos un poco a analizar el excepcional interés de la correspondencia de Goya, que ha decepcionado a muchos historiadores del arte, llegando a ser menospreciada, porque nunca habla de su obra en términos de creación. Pues bien, a diferencia de Poussin o Delacroix, como buen español (sólo se conservan cuatro cartas de Velázquez) no sentía la necesidad de justificar por escrito el proceso de la obra que estaba pintando. Probablemente no daba importancia a semejante ejercicio literario y mental, y la indagación experimental, la observación de fenómenos naturales, tenían para él más interés que lo imaginario y la búsqueda del ideal de belleza. Apóstol de la esponta-

neidad dominada, su cámara ocular estaba programada (como la de Velázquez) para filmar la vida, y no para recomponerla intelectualmente. Más moralista que filósofo, toda su vida estuvo indagando sobre los mecanismos psicológicos que regían la sociedad en que vivía. Probablemente nunca se planteó transmitir su mensaje artístico como no fuera con el pincel, el lápiz o el punzón.

Pues bien, el principal interés de las cartas de Goya, poco numerosas, es la luz que arrojan sobre su comportamiento y sus reacciones personales ante los acontecimientos de su vida privada y pública, coladas de lava que dejan entrever el hervidero de su alma, donde el infierno y el cielo se juntan, enfrentan y desgarran.

SEGUNDA ESTANCIA EN ARENAS

Sabemos que Goya había pasado un mes en Arenas de San Pedro en 1783, y había vuelto el 20 de septiembre. Debió regresar allí en la misma época del año 1784, aunque parece que se vio obligado a acortar su estancia para dar los últimos toques al cuadro de San Francisco el Grande. El 12 de octubre de 1784 envió la cuenta de los materiales para este cuadro, que ascendía a 1.365 reales.9 Su regreso precipitado pudo deberse a otra causa: en efecto, en carta del 10 de octubre de 1784 (que ha quedado fuera del corpus, pese a que Saltillo la publicó en 1954)¹⁰ comunica al Consejo de las órdenes militares que ha terminado los cuadros encargados el año anterior para el colegio de la Orden de Calatrava en Salamanca. Este colegio, fundado durante el rejnado de Carlos V y edificado de nuevo por Churriguera, se encontraba en muy mal estado en 1780. «Afortunadamente —dice Ponz, encargado por la Academia de San Fernando de orientar al director del colegio en 1783—, se han destruido las decoraciones monstruosas de la fachada y se ha restaurado la iglesia del colegio.» En una nota de la segunda edición de su Viaje de Espa- $\tilde{n}a^{11}$ añade que el director de arquitectura de la Academia de San Fernando, don Pedro de Arnal, ha dado los dibujos para los retablos de la capilla de este colegio, y que Francisco Goya, director adjunto de pintura, ha pintado para ellos cuatro lienzos. Cita sus títulos, abreviaciones de las descripciones de los mismos que aparecen en la carta del pintor del 10 de octubre, con sus dimensiones: El misterio de la Concepción representada en trono de ángeles con el Padre Eterno (13 pies por 6,5), San Raimundo de Fitero armado caballero en Calatrava (3 varas por 2), San Benito derribando los ídolos y San Bernardo abrazando a una cruz, ambos de las mismas dimensiones, 3 varas por 1,5; «todas figuras de tamaño mayor que el natural y hechas por él ...» añade Goya, «y advierte que para que puedan ir arrollados se desarman los bastidores en que estan puestos». Si nos hemos detenido en esta carta un poco técnica, es porque proporciona datos importantes sobre la obra de Goya. Por un lado, las dimensiones de las pinturas y una descripción sumaria de los temas representados, lo cual nos permite evaluar su importancia, porque

desaparecieron durante la guerra de la Independencia. Por otro lado, demuestra que pintaba en su estudio de Madrid los grandes lienzos que le encargaban en provincias, y los enviaba a su destino enrollados o montados en su bastidor.

El 11 de octubre Jovellanos, en nombre del Consejo de las órdenes militares, acusa recibo de su memorial y le comunica que dicho consejo le concede una retribución de 400 doblones (32.000 reales) para recompensar su trabajo y su talento, añadiendo que está muy satisfecho por el gran esmero y la celeridad con que ha terminado las pinturas y el mérito «sobresaliente que hay en ellas». De modo que los miembros del Consejo de las Órdenes habían acudido al estudio de Goya para admirar los cuadros.

El 26 de octubre de 1784 (vemos que Jovellanos era un administrador preciso y bien organizado) ya se habían pagado estas obras, pues se ha encontrado un recibo con esa fecha, librado por el agente del Banco de San Carlos en Salamanca para el pago en acciones de los cuadros del Colegio de Calatrava. Este detalle revela que para entonces el artista pensaba en términos modernos, aceptando ese modo de pago tan poco corriente. Según Jovellanos, la *Inmaculada* y el *San Benito* eran las mejores obras que había pintado el artista. Recordemos que el primero de estos cuadros medía 4 metros de alto, y sólo se conserva su boceto, que perteneció a Jovellanos y fue hallado en 1977 en las reservas del Prado, donde había permanecido olvidado desde 1891. El Colegio de Calatrava sigue existiendo en Salamanca, y es difícil de explicar la desaparición de las telas de Goya, porque la capilla conserva lo esencial de su decoración.

Así pues, sólo en 1980, con la publicación íntegra de la carta de Goya a Zapater fechada en Madrid el 13 de octubre de 1784, 4 se ha sabido que el artista realizó dos viajes, y no uno, a Arenas. Esta carta tiene un gran interés, porque proporciona una serie de datos muy reveladores sobre su actividad profesional. Para empezar, Goya reconoce que los dos amigos han estado mucho tiempo sin tener noticias uno del otro. Luego le comunica su regreso de Arenas, donde ha cazado muchas perdices, una noticia que para él es de primer orden. Le han hecho volver a Madrid porque el rey ha ordenado que se termine (la decoración de) la iglesia de San Francisco el Grande, y está dando los últimos toques a su cuadro. Los otros pintores hacen lo mismo, excepto Bayeu, quien ha declarado que su tela no necesita ningún retoque.

Sus intereses van bien. El infante don Luis le ha dado 30.000 reales por dos cuadros que le ha pintado. También ha pintado otros cuatro cuadros para el Consejo de las Órdenes, y le manda a su amigo una copia de la carta de Jovellanos, con la relación de los cuatro temas representados. Le pide a Zapater que «lo enrredes de modo que no me enpiecen a sacrificar los mios». Evidentemente, en apenas un mes había cobrado 62.000 reales, equivalentes a cuatro años de sueldo de un pintor del rey, y eso podía despertar la codicia de los suyos. Añade que su mujer está embarazada de ocho meses, y que su estancia en Arenas ha sido muy agradable. Los príncipes le llamaron al palacio y le acompañaron para enseñárselo (no olvidemos que Josefa Bayeu era

hermana de un pintor famoso). Resulta asombroso que la pobre mujer, que entonces tenía 38 años, después de tantos abortos y muertes de hijos de corta edad, no tuviera reparo en recorrer 200 kilómetros con la incomodidad de las carreteras y los coches —una conducta reveladora de la inconsciencia de la pareja Goya; sin embargo, el hijo que esperan será el único que sobreviva.

Antes de la publicación de esta carta se creía que *La familia del infante don Luis* y *María Teresa de Vallabriga a caballo* eran obras de 1783, pero el pago de 32.000 reales por dos cuadros, en 1784, no deja lugar a dudas. Por otro lado las fechas exactas de nacimiento de las dos hijas pequeñas, halladas recientemente, aportan una prueba suplementaria, ya que la segunda, María Luisa, había nacido en junio de 1783, y no habría podido aparecer como un bebé de unos quince meses, tal como se la ve en brazos de la niñera en el cuadro de *La familia del infante don Luis*, si éste se hubiera pintado en septiembre de 1783.¹⁵

Creemos que el cuadro está sin terminar, ni siquiera tratándose de un *fa presto* como Goya. Uno de los errores de juicio más frecuentes de los actuales historiadores del arte consiste en elogiar la factura de un maestro del Antiguo Régimen cuando su obra no tiene el acabado que se exigía en su época. Pues bien, Goya no pintaba del mismo modo cuando se trataba de un boceto, un cuadro privado o un encargo oficial, por lo que resulta muy difícil fechar su producción únicamentê a partir del estilo y la técnica.

Además, la composición de Goya, de carácter íntimo, cercana a las conversation pieces inglesas, tuvo un intenso tratamiento previo en boceto, a partir de un esquema general que podría estar tomado de una obra sin acabar de Giandomenico Tiepolo (a veces atribuida a Lorenzo Tiepolo) que representa a la familia de estos artistas (Londres, British Railways Fund), en la que el grupo de la izquierda recuerda la colocación de los personajes de la parte central del cuadro de Goya. Por supuesto, el español introdujo variantes naturalistas y pintorescas propias de su genio nativo, que no existen en los Tiepolo. En cambio, tal como ha señalado acertadamente A. E. Pérez Sánchez, 16 la iluminación recuerda los efectos luminosos de Wright of Derby. Seguramente Goya vio grabados realizados a partir de los cuadros del pintor inglés, en particular El experimento de la bomba de aire, grabado en 1769 por Valentine Green, y Exposición sobre el Planetario, grabado en 1768 por William Pether. En Goya, la luz de la vela ilumina las caras desde abajo, como en Wright, y se diría que la pequeña María Teresa, futura condesa de Chinchón, está inspirada en la chiquilla que contempla asombrada el experimento del Planetario de Wright. El pintor español se muestra en silueta, al estilo del personaje que aparece a contraluz en la composición del inglés. Si conociéramos mejor la difusión de los grabados ingleses en España durante esta época, podríamos confirmar esta hipótesis.

En cualquier caso se trata de una obra crucial en la historia del arte español, realista y poética a un tiempo, en la que cada modelo tiene un papel bien definido, que seguramente responde a las posiciones sociales de cada cual,

algo que el artista, gracias a su cuñado Marcos del Campo, estaba en condiciones de conocer mejor que ningún otro pintor: don Luis, hundido y benevolente, María Teresa Vallabriga seria e imperiosa, y el resto de los familiares deferentes, irónicos o francamente risueños, como el personaje del turbante de la derecha. Para nadie era un misterio que María Teresa trataba con cierta rudeza a su marido, llegando a darle alguna que otra guantada.

A pesar del aprecio que siente por don Luis, o quizás a causa de él, por primera vez Goya se permite expresar una opinión ante los poderosos, resaltando el extraño ambiente de esta *conversation piece*, medio burguesa, medio principesca, una especie de comedia del arte que ilustra las facetas de un matrimonio doblemente desigual, por la edad y el rango de sus protagonistas, cuya fuerza psicológica ha sabido captar a la perfección, un asunto que se

repetirá varias veces en su obra.

Como se ha dicho es un cuadro sin terminar, debido al regreso imprevisto de Goya a la corte, aunque le faltaba poco. La muerte de don Luis, ocho meses después, dejó el trabajo interrumpido, y los descendientes del hermano del rey, una vez asumida su realeza, no debieron ver con buenos ojos la falta de decoro del cuadro. Volvemos a encontrar esta tela en el siglo XIX en Boadilla del Monte, clasificada entre las pinturas secundarias, 17 pese a que en ella aparecen todos los ingredientes de la personalidad artística de Goya. Ha habido que esperar a los años ochenta de este siglo y a Pierre Gassier para que finalmente podamos apreciar en su justo valor una obra maestra que por sí sola contradice la fama de genio poco precoz atribuida al pintor, por desconocimiento de su producción.

Volvamos a la vida del artista, que en esta carta del 13 de octubre de 1784 refiere atropelladamente, como de costumbre, una serie de noticias públicas y personales. Se interesa por la indisposición de la querida madre de Zapater, y le anuncia que su propia madre (Gracia Lucientes) quiere volver a Zaragoza. Goya está esperando una buena ocasión para el viaje, y necesitará que su amigo pague el viaje a la llegada. Como se ve, en la familia no reinaba la confianza.

El 3 de noviembre de 1784,¹⁸ en pocas palabras, da el pésame a Zapater, que acaba de perder a su madre. La de Goya ya ha tenido que llegar a Zaragoza. Se siente aliviado, porque ya no podía más, ella no se contentaba con nada. Le ruega a Zapater que se preocupe de que no le falte nada. Este pasaje es importante, porque revela un aspecto doméstico de la vida de Goya muy poco conocido: entre la campesina analfabeta, esposa de un artesano aragonés, y su brillante retoño, emparentado con la realeza, se había abierto un abismo. Ambos debían poseer el mismo carácter violento, lo que haría imposible su vida en común. Además, la pobre mujer, al no conocer a nadie en Madrid, debía sentirse aislada. En cuanto a nuestro pintor, dejando a un lado los complejos afectivos, estaba muy contento y le hubiera gustado dar un abrazo a Zapater. Ya han descubierto los cuadros de San Francisco el Grande: «se enpieza ha ablar ya bastante» pero habrá que esperar a que vaya el rey. Luego pasa a sus problemas financieros: ha adquirido quince acciones

del Banco nacional (de San Carlos), «es regular que ponga asta beinticinco, sino se me ba todo el dinero como el humo». Recordemos que cada una de las acciones compradas por Goya más adelante valían cada una 2.000 reales. No se ha encontrado ningún rastro de esta inversión en 1784. Para terminar le ruega a su amigo que transmita su condolencia a Juan Martín de Goicoechea, que ha perdido a su tía (María Josefa Latassa, esposa de su tío Lucas, muerta el 21 de octubre de 1784). 19

Su carta del 17 de noviembre de 1784²⁰ rebosa optimismo. Le agradece a Zapater la visita que éste le ha hecho a su madre, y toma nota de que su amigo le entrega a ella 5 reales diarios, como habían acordado (una doncella o un jardinero ganaban 6 reales diarios). Se alegra de que su querido Martín apruebe la inversión que ha realizado, y piensa llegar a las 25 acciones. Nada nuevo en cuanto al cuadro de San Francisco, no está impaciente. Como siempre, la retahíla de noticias es un poco caótica. Ha ido a pasear con Pirán y Pallas; estaban cansados de toda esa gente, y de la alta sociedad, que paraban a Pallas para abrazarle. Por la mañana le ha llevado a ver San Francisco.

El 4 de diciembre de 1784,²¹ en unas pocas líneas, Goya anuncia triunfalmente que el 2 de diciembre ha nacido un niño muy guapo y sanote. Le han bautizado la víspera (el 3 de diciembre) con los nombres de Francisco Pedro (en realidad Francisco, Javier, Pedro).²² El parto ha ido bien. «Dios quiera este se pueda lograr», suspira el pintor. En efecto, será el único hijo que sobreviva, y ocupará un lugar importante en la vida afectiva de su padre. Parece que en 1784 los seis hijos nacidos antes, cuyas partidas de nacimiento conocemos, habían muerto. Otro asunto que le emociona: «El miércoles ba el rey» a San Francisco (el 8 de diciembre). Termina pidiéndole a su amigo que le dé a su madre el sobre adjunto.

El 11 de diciembre, 23 en la última carta del año, está encantado con las cartas que le manda Zapater, pero no tiene humor para contestarle, porque su mujer tiene mucha fiebre a consecuencia del parto, y están todos muy ocupados buscando un ama. Conviene recordar que Josefa Bayeu tenía entonces 38 años y debía estar agotada por sus numerosas maternidades, lo que debía

ser motivo de gran preocupación para el pintor.

A propósito de esta correspondencia familiar de Goya, hay que resaltar su gran valor psicológico y humano. Desde luego, pasa sin transición de los problemas del ama a la visita oficial del rey de España, pero no son las «cartas de ebanista», como decía despectivamente Ortega y Gasset (como si un artesano no pudiera escribir cosas bellas). Las misivas del artista reflejan una especie de «sensualismo» que une estrechamente la vida diaria con la del alma y el espíritu, y su lectura atenta ayuda a comprender el proceso de su creatividad, que se basa constantemente en esa Naturaleza que para él representa todos los aspectos del mundo vivo. No olvidemos que pintó gran parte de las obras maestras en su casa particular, en el seno de su familia, rodeado de sus amigos y vecinos, y que había modelos ilustres que iban a posar a su casa, desde la duquesa de Alba a Wellington. Las chozas y los palacios no son estrictamente necesarios para el desarrollo del genio, digan

lo que digan muchos críticos. La buena de Josefa Bayeu, que proporcionaba un hogar confortable a su epicúreo marido y al mismo tiempo entendía algo de pintura, gracias a la educación de su hermano Francisco Bayeu, debió jugar un papel nada despreciable en la carrera de Goya. Este papel se trasluce aquí y allá en la mezcolanza de su correspondencia. Josefa Bayeu resistió la terrible crisis de 1793-1797, y se vio arrastrada por la segunda, debida a la guerra de la Independencia, pero en ese momento ya no había cartas de Goya a Zapater que nos explicaran sus desavenencias. La había conocido a los diecisiete años, cincuenta años antes, y aunque él no fuera un modelo de fidelidad, nada puede socavar profundamente una unión de esa naturaleza, salvo la muerte. Puede que estas observaciones parezcan prosaicas, pero no se ha demostrado estadísticamente que el desorden y la bohemia desarrollen más el genio artístico que lo contrario.

Para acabar con el año 1784, volvamos a la carta del 11 de diciembre. En ella Goya comunica que su hermano Camilo ha llegado de Chinchón: «el tronera de mi sobrino el platero [¿su ahijado Manuel, que entonces tenía 21 años?] me lo encontré aqui que me dio un gran disgusto». Tan práctico como siempre, Goya organiza su regreso a Zaragoza con el calesero Francisco Aladrén, y le pide a su amigo que pague el viaje a la llegada, 12 pesos (240 reales), que probablemente era lo que costaba un recorrido de Madrid a Zaragoza en esa época. Vemos que se mantiene la desconfianza del pintor hacia su familia. Añade que ha decidido no abrir ninguna carta que no lleve el sobrescrito de Zapater o Goicoechea, «porque no acen sino darme disgustos y huna bez que mi Madre no sabe escribir, por ti sabré de su salud». Estaría bien conocer la versión de los Goya de Zaragoza, a quienes no debía hacer mucha gracia este trato despectivo por parte del terrible «Francho».

El año termina para Goya de forma triunfal: anuncia que ha conseguido un gran éxito con el cuadro de San Francisco, pero no sabe nada de la opinión de «arriba», es decir, de la corte. De hecho Goya y sus colegas no obtendrán ninguna ventaja concreta, ya que el 19 de abril de 1785 Ponz, secretario de la Academia de San Fernando, tendrá que mediar ante Floridablanca para que se pague a Goya, Ferro y Calleja. Ponz, hombre de gran delicadeza y bondad, le pide al ministro que mantenga en secreto su gestión, para que esa pobre gente no se desanime, y así la recompensa favorecería otros trabajos. Floridablanca, tan expeditivo como siempre, contestó que les dieran a cada uno 4.000 reales más, aunque «los cuadros no han sido gran cosa, bien que los de estos son los menos malos».²⁴ ¡Pobre Goya, con las esperanzas que tenía puestas en el éxito que tuviera su obra en la corte! Quince años después, con una actitud semejante, Floridablanca habría podido aparecer en los *Caprichos*.

El año 1784 es un hito importante en la evolución artística de Goya, porque por primera vez, con el retrato del famoso arquitecto *Ventura Rodríguez* (Estocolmo, Museo Nacional), da muestras de ese dominio técnico y psicológico que le convertirá en un pintor insuperable en este campo. Según Jovellanos, el infante don Luis quería el retrato de *Ventura Rodríguez* porque

apreciaba tanto su compañía «que deseaba poder mirarle constantemente». No obstante, la inscripción del plano de la capilla del Pilar que el modelo tiene en la mano intriga a los especialistas. Es la siguiente: «Retrato original de D. Ventura Rodríguez Arquitecto del serenimo Sr Infante Don Luis, y maestro Maior de la Villa de Madrid que de orden de la muy yLL Sra Esposa de S.A. pinx. Dn Franº Goya año de 1784». Sabemos que María Teresa Vallabriga había donado al tesoro de la basílica del Pilar el clavel de diamante ofrecido por don Luis en su boda. Parece claro que entre el pintor y el arquitecto había una relación muy amistosa, a juzgar por la manera tan afectuosa y llena de gozosa complicidad con que mira Rodríguez a su retratista. Goya supo conciliar en este cuadro la sobriedad de la composición con el ademán relajado del ilustre personaje, el análisis psicológico del rostro algo granujiento, la calidad de la factura y la armonía de colores, que por primera vez presentaba la tonalidad plateada con la que habría de sobresalir el pintor. En la corte de don Luis aprendió a codearse con la alta sociedad. A partir de entonces supo mantener su independencia visual y moral. Ventura Rodríguez murió en 1785, lo cual confiere más valor a este retrato.

También en 1784, año de innovaciones, aborda un tema mitológico, lo cual no es nada frecuente en su obra. Se trata de una tela de pequeño tamaño (0,68 por 0,45 m) en la que se representa a *Hércules y Onfalia* (Madrid, colección privada), firmada y fechada en 1784, muy humorística, que sigue la tradición velazqueña. El guerrero hace calceta ante la mirada divertida de la diosa, con aspecto de petimetra en su saloncito. En primer plano un precioso cachorro es el primero de la serie de perros falderos que aparecerán a menudo a los pies de las damas elegantes de los cuadros de Goya. La iluminación tenebrista es muy parecida a la de Wright of Derby. ¿Por encargo de quién pintó Goya esta «fruslería», sin duda para complacer a algún enemigo de la dama Onfalia? No conocemos el origen del cuadro, que se incorporó tardíamente a la colección de los marqueses de Torrecilla.

Novedades en 1785

El tiempo no transcurre igual de deprisa a lo largo de una vida humana, como es bien sabido, y hay momentos en que los acontecimientos se precipitan, favoreciendo o destruyendo las ambiciones más arraigadas. Para Goya en 1785 todo se pone patas arriba, pero más bien a su favor, por lo que parece. Como hechos negativos están la muerte de don Luis y de Ventura Rodríguez, pero en cambio la desaparición del bueno de don Andrés de Calleja le abre las puertas de la enseñanza en la Academia de Bellas Artes. Como hechos positivos cabe destacar el comienzo del mecenazgo de los duques de Osuna. Según Carmen Yebes,² don Luis les recomendó al maestro aragonés, que entre otras cosas era un alegre compañero de caza. Nos han llegado catorce cartas de Goya a Zapater correspondientes al primer semestre de 1785, y algunas más del verano del mismo año y de marzo de 1786. Otras se han extraviado.

El 14 de enero de 1785 ²⁸ existe preocupación por la salud de la Pepa (Josefa Bayeu), que no mejora y no puede ocuparse de la bata que ha pedido Zapater (?). Cuando esté en condiciones de salir hará el recado. Goya, por su parte, está bien de salud. Camilo, su hermano preferido, ha pasado las Navidades con ellos, y le pide por favor a su amigo Martín que le diga a su madre que su salud es buena y van a tratar de ir a verla. El último párrafo está dedicado a lo decepcionado que se siente por el cuadro de San Francisco el Grande. Luego hay una frase oscura sobre los rumores que corren por palacio, pero Goya no quiere hablar del asunto con su amigo.

El 22 de enero²⁹ no le es posible enviar la bata, ya que su mujer sigue sin salir de casa, aunque está mejor. Luego, cosa rara en su correspondencia. menciona un hecho político que le ha impresionado: la muerte, el 21 de enero, de Miguel Múzquiz, conde de Gausa, al que había retratado. Esta obra, hoy desaparecida, está atestiguada por un grabado de Selma a partir de un dibujo de Goya, colocado en el frontispicio del elogio del conde de Gausa por Cabarrús en 1786. Un retrato del mismo personaje, de pie, con el busto idéntico al del grabado, estaba en la colección Casa Torres, y no puede considerarse original a causa de su mala calidad.30 Goya añade que ese día le entierran en Santo Tomás, y la corte está algo revuelta. En efecto, Múzquiz, que había sido ministro de Hacienda y protector de Cabarrús, ocupaba un lugar importante en el gobierno e iba a ser sustituido por su enemigo jurado Pedro de Lerena. Seguramente si el pintor habla de esta muerte, anunciada en todas las gacetas, es porque sabe que tendrá repercusiones en el Banco de San Carlos, al que le van a vincular sus intereses profesionales durante los dos años siguientes. Zapater recibe una carta de Goya fechada el 19 de febrero³¹ y seguramente sabe a qué se refieren unas alusiones que a nosotros nos resultan incomprensibles. Reproducimos el texto íntegro, porque posee una terminología parecida a la de las leyendas de los Caprichos:

Querido del Alma. No te respondi el otro correo por aber benido a casa muy tarde por la noche que regularmente te escrivo. Con que ten paciencia y mira que papel tan ermoso que he descubierto. Pues señor como digo y como queria decir no digo nada asta que tu bengas a mi casa que no tardaran algunas fiestas reales en que te podre pillar y puede que por mas tiempo del que tu quieras pues entonces yo sere el amo y tal vez si te gusta (no te rias Lizanero que aqui se vive y no en otro puesto de españa, y si no diganlo algunos de los que bienen sin telarañas en los ojos de ay quisiera que oyeras a algunos y tambien el que hizo huna visita de tu parte que llaman Molinista o Molinero, queria hablar de hoir campanas.

Siete bexes lo menos, me besarias en el Culo, si te manifestase yo lo loco de contento que estoy de vibir y aqui, y no ay nada de adelantamiento en cuanto a mas renta de la que tu sabes.

Bueno era tu quartito con el chocolate arrosconado, pero sin libertad y no libre de barios ynsectos con ynstrumentos mortificadores de garfios y nabajas, que una bez al descuido y otra al cuidado lo lebantaban a uno la carne y el pelo en alto, y no solamente arañan y pelean, sino que muerde y escupen pican y

atrabiesan; de estos se alimentan otros mas gordos, que son peores, que para estos no se a descubierto otro preserbatibo que la tierra, no porque perdonan a los muertos. Y ni enterrados pueden ser inofensivos porque sus crueldades alcanzan hasta los cadáveres vecinos, no hay sino saberse poner a distancia a donde no alcanzan sus crueldades. Este contagio es general en todo pueblo donde huno a nacido, si es chico y ay pocos quartos, pero aqui no conocemos tales trabajos que solamente se adbierten quando huno goza esta felicidad. Quisiera berte aqui y a Goycoechea que soys los que me haceis duelo.

Me alegro de que aya gustado la batera y que se aya aficionado Nuestro Goycoechea a la Caza. Esta es la union de las cartas y para que Conste lo fir-

mo en Madrid a 19 de febrero de 1785.

Tu amigo Lizano

Ouerido Martin.

El 22 de marzo ³² Goya, atendiendo al encargo de su amigo, ha ido a ver de su parte a un tal Bermúdez que le ha recibido muy mal y no quería molestar a Su Excelencia. Seguramente no se trataba de Ceán Bermúdez, a quien todos llamaban Ceán, y además tenía un carácter dulce y amable. En 1797 el pintor hizo un retrato de Pedro Bermúdez, que desempeñaba un importante cargo en la Hacienda. ¿Era el Bermúdez de marras? Volvamos a los temas privados: le encarga a Zapater que le dé recuerdos a su madre y le diga que está bien, lo mismo que Camilo, muy enfrascado en su parroquia de Chinchón.

El 30 de marzo su carta 33 empieza con unas consideraciones sobre su futuro perro de caza, luego promete que se va a ocupar del asunto de su amigo común Ortiz (prestigioso médico aragonés). Después hay un relato muy gráfico de la visita del rey a la Virgen de Atocha, lugar de peregrinación de los madrileños. El largo cortejo con todo el fasto real producía un magnífico efecto. Se pusieron bellas iluminaciones y la Plaza Mayor estaba mejor adornada que otras veces. En la correspondencia de Goya apenas hay descripciones como ésta, que reflejan las impresiones provocadas por una ceremonia oficial. Se nota que el pintor siente una delectación visual al contemplar la rica procesión de colores tornasolados. Es una lástima que no haya plasmado este recuerdo en un lienzo, pero la verdad es que a ningún artista de su tiempo se le habría ocurrido realizar semejante reportaje por puro placer. «El pobre Ynfante Don Luis no pudo salir, que esta muy malo. Oy le he besado la mano por despedida que se ha marchado a su casa media ora antes que el Rey a Aranjuez. Y segun lo he bisto estos dias me parece tenia gusto de berme a menudo y obserbado no escapa de esta y lo mismo opinan otros.» Era la última vez que Goya visitaba a su benévolo protector, que murió el mes de agosto siguiente. Termina su epístola repitiendo: «A Dios, tu Paco de Goya». Hay que señalar que casi en cada carta encuentra una manera nueva de firmar.

El 4 de mayo³⁴ por fin ha llegado el perro, mas en un estado tan lamentable que al pintor le da mucha rabia, pues estaba legañoso y se veía que le habían llevado a pie. Le ha dado de mala gana 50 reales al carretero. El perro

ya está mejor, menos mal. Luego Goya añade: «Secreto», y habla de su elección como teniente director de Pintura de la Academia, el último domingo, que caía en 1 de mayo. Parece que Goya no había informado a Zapater de sus asuntos. Tras la muerte de Andrés de la Calleja, que había dejado un puesto vacante en la Academia de San Fernando, Antonio González Velázquez había ascendido por fin al cargo de director de Pintura. El 18 de marzo de 1785, Goya presentó su candidatura al cargo de teniente director, la Academia recibió su solicitud el 3 de abril, y el domingo 1 de mayo fue elegido por nueve votos, frente a los ocho que obtuvo Gregorio Ferro y los cuatro de Ginés de Aguirre.35 Para ser válido, este nombramiento debía ser ratificado por el rey. Según Goya era un cargo más bien honorífico, pues su remuneración apenas ascendía a 25 doblones anuales (2.000 reales). Consistía en seguir los estudios de los alumnos. El artista le pide a su amigo que guarde el secreto, para que no se entere nadie de su nombramiento antes de la aprobación del rey, aunque en principio éste nunca la ha negado. No sospechaba que el 11 de mayo el permiso real quedaría en suspenso por orden de Floridablanca. No hay que descartar que Bayeu, que llevaba veinte años de teniente director, contribuyera a este retraso, pues el nombramiento situaba a su cuñado a su mismo nivel.

En consecuencia el 10 de mayo ³⁶ no hay ninguna novedad de palacio, y la carta a Zapater se centra en una escopeta que su amigo le ha enviado desde Zaragoza y necesita ser reparada. Ese mismo día piensa probar al «Jitano» (¿el perro?) «tres leguas de aqui para tres dias, a unas casas y posesiones de los padres del Escorial, que dicen que ay mucha caza». ¿Sabía que el 3 de mayo los religiosos del convento de San Francisco el Grande habían pedido a la Academia de San Fernando su *Cristo crucificado* de 1780 para decorar su iglesia? ³⁷

El 17 de mayo ³⁸ la carta es triunfante: el balance de la caza ha sido sensacional, ha cazado «38 piezas entre perdices, conejos y gazapillos y 17 codornices, una liebre y una anade muy grande». El perro ha estado bien, aunque un poco remolón. Se ha acostumbrado a cobrar la caza, excepto los patos. Goya dice estar «loco de contento» por esta proeza cinegética, mientras que la aprobación del rey para su nombramiento en la Academia, asunto mencionado brevemente en la última línea, parece que le trae al fresco y no se puede comparar en importancia con los éxitos logrados en la caza. Le debieron informar directamente, porque la Academia no lo hizo público hasta el 5 de junio de 1785. Puede que hoy tanto a los miembros de la Sociedad Protectora de Animales como a los historiadores del arte doctrinarios les sorprenda la «crueldad» del artista, pero Goya no era ni Werther ni Emilio, sino el recio vástago de una familia de origen rural, que sentía pasión por el aire libre y el campo.

El 28 de mayo ³⁹ vuelven las consideraciones acerca de la escopeta de Zapater. Cuando haya acabado el retrato de Lerena irá a ver a su amigo, «porque tengo tal gana de ablar contigo que no lo creras». Prudentemente, prefería contarle en persona, a solas, las novedades de su carrera. En efecto, Goya no había perdido el tiempo. Acababa de morir Múzquiz, el anterior

ministro de Hacienda, y ya le encontramos retratando a su sucesor, Lerena. Empezaba a saber buscarse poderosos clientes, gracias a su fama de buen retratista, pero se cuidó mucho de alardear por carta y de informar a su amigo de que la primavera anterior don Luis le había puesto en contacto con los marqueses de Peñafiel, futuros duques de Osuna, y el 16 de julio de 1785 había cobrado 4.800 reales por «dos retratos que ha hecho para Sus Excelencias», pago realizado por su fiel administrador, Manuel de Cubas: 40 Doña María de la Soledad Pimentel, condesa-duquesa de Benavente por derecho propio, había nacido en 1752; en 1771 se había casado con Pedro Téllez de Girón, marqués de Peñafiel, nacido en 1755, y segundo hijo del octavo duque de Osuna, título que heredaría en 1787.41

La condesa-duquesa de Benavente era muy elegante, aunque no bella, y apreciada por su inteligencia y generosidad. Se había rodeado de una verdadera corte de escritores, pintores y músicos. Tras la muerte de don Luis, el famoso compositor italiano Luigi Boccherini entró al servicio de los duques de Osuna. El duque de Osuna, militar y muy culto, había reunido una importante biblioteca, que según Madoz contaba en 1800 con 25.000 volúmenes, entre los que ocupaba un lugar destacado la literatura inglesa.⁴²

En el Retrato de la Benavente, como se decía entonces (Palma de Mallorca, colección March), aparece vestida «a la María Antonieta», tocada con un gran sombrero. Esta obra revela un brusco cambio de técnica (no de factura) que desde hace un año ha tenido lugar en el estilo de Goya. Los efectos tenebristas de los años 1775-1780, obtenidos en un empaste algo espeso, dan paso a colores claros y transparentes, sin que se debilite la plasticidad de las formas. Con extraordinaria habilidad el artista consigue que el cuadro, visto de lejos, dé la impresión de una factura esmerada, al estilo de Vigée-Lebrun, y al acercarnos vemos que los detalles se logran con pequeñas pinceladas vivas y ligeras, a veces yuxtapuestas. Es evidente que el contacto diario con las magníficas colecciones de pinturas de don Luis en Arenas le permitieron descifrar los procedimientos técnicos de los maestros antiguos allí conservados, en especial el recurso a las veladuras, para elaborar su propia alquimia. Se cerraba así su conversión artística, desde que siete años antes le permitieran trabajar en el Palacio Real de Madrid para preparar su serie de grabados a partir de las obras de Velázquez.

Otra innovación es que Goya se atreve a mirar de frente a un modelo de la alta sociedad, se permite hurgar en las facciones poco agraciadas y encarar la mirada aguda de la duquesa, que acepta el reto con aire divertido. En la historia del arte no hay muchos retratistas que se atrevan a imponer esta clase de introspección a su modelo, y vemos que hasta en los más grandes maestros la expresión de los ojos es impersonal. En cuanto al retrato del *Marqués de Peñafiel*, no puede ser el de la Frick Collection de Nueva York, pintado en 1795 según los archivos de Osuna, en el que aparece grave y corpulento, mientras que en 1785 ⁴³ acababa de cumplir treinta años. Un retrato discutido, de una colección privada estadounidense, donde aparece mucho más joven, es seguramente el lienzo que formaba pareja con el de la duquesa.

Otro cliente, en este caso oficial, fue la dirección del Banco de San Carlos, cuyo mecenazgo empezó con el retrato de don *José Toro y Zambrano*, diputado de la nobleza de Chile y director bienal del banco en 1783. El banco, por mediación de Ceán Bermúdez, pagó 2.338 reales por la obra. ⁴⁴ Cabe destacar que en marzo de 1785 Jovellanos fue nombrado verificador «de las Parcialidades de Indias de San Juan y Santiago» con derecho a voto en las asambleas del banco, y desde 1783 era ministro de la suprema Junta de Comercio, Moneda y Minas. ⁴⁵ Parece que en el entorno de Goya nadie, excepto Zapater y probablemente Francisco Bayeu, había calibrado la importancia de la protección que el pintor se había asegurado con el poderoso organismo bancario, en el que Ceán Bermúdez fue nombrado oficial mayor de la Secretaría a finales de 1785. ⁴⁶

La correspondencia con Zapater se reanuda en el mes de agosto con una breve misiva el 5⁴⁷ para anunciarle que su mujer está enferma, pierde mucha sangre, y aunque se trata de un aborto los médicos y él mismo están asustados. Al igual que la mayoría de las mujeres casadas de la época, la infeliz Josefa, como ya hemos visto, llevaba docenas de años quedándose embarazada y alternando los abortos con los partos. El pintor, tan escrupuloso como siempre, no se olvida del dinero que le tiene que enviar para los suyos, sus parientes de Zaragoza, en total 4.024 reales y 8 maravedís, cantidad adelantada por el fiel Martín. En su carta del 17 de agosto aparecen los mismos problemas de pago.48 Le ha mandado a Pirán 4 ducados, 118 reales y 14 maravedís, de modo que ya ha saldado su deuda con Zapater. No nos engañemos, a Goya no le gusta escribir, lo dice en varias ocasiones, y es el papel que desempeña Zapater en la gestión de sus asuntos familiares lo que da lugar a una correspondencia bastante asidua, a la que la amistad, afortunadamente, aporta algo de sabor. En la misma carta del 17 de agosto dice que está contento porque ha vuelto a ver a los suyos, que han debido de pasar por Madrid, porque le han dado noticias de Zapater. El domingo siguiente piensa ir a pasar quince días a Chinchón para cazar. Esta es la última carta de 1785. ¿Murió su madre ese año? El caso es que no vuelve a hablar de ella a partir de 1786, y no se ha encontrado su partida de defunción. No disponemos de la suficiente documentación privada sobre la familia Goya para emitir un juicio sobre sus relaciones afectivas. De todos modos, en el inventario de la Quinta del Sordo (1823), entre los retratos de familia del pintor, hay un dibujo a lápiz de *Gracia Lucientes*.49

La primera carta de 1786 que se conserva, fechada el 11 de marzo,⁵⁰ está escrita desde la Academia, donde cumple su mes de permanencia. Está de acuerdo en que se vean en Valencia durante el otoño, pero necesita tres o cuatro meses para quedarse libre, y se alegra de que Zapater lo haya pasado bien, no como él, que no ha podido salir (de caza, seguramente). Siente que su amigo no tenga secretario: «chico, cuidate —primero eres tu que todo—yo asi lo ago, y no tengo lo que tu pues en todos mis trabajos no tengo mas con acciones, [del] banco y Academia que doce o trece mil reales anuales y con todo estoy tan contento como el mas feliz». El nuevo teniente director

no tiene más remedio que interrumpir su misiva porque los estudiantes quieren que les corrija y no hacen más que llamarle. Estas últimas líneas revelan lo poco que le gustaba la enseñanza académica.

El 25 de marzo⁵¹ siente que el viaje de Zapater a Valencia sea tan corto, ya que no le da tiempo a reunirse con él. En cuanto a sus asuntos, no hay nada nuevo, sigue trabajando con el mismo ahínco, sin tener que vérselas con ningún enemigo ni estar sujeto a nadie: «no quiero acer antecamaras, tengo bastante y no me mato por nada». Interesante confidencia, que denota la sensatez del artista en los primeros pasos del éxito, una visión lúcida y a la vez un poco cínica. El año anterior, en Francia, el pintor David le escribía orgullosamente al marqués de Bièvres: «Nunca haré nada en detrimento de mi gloria», mientras revolvía Roma con Santiago para promocionar su Juramento de los Horacios.52 Goya, más astuto, había comprendido que protegía mejor su «punto de honor» evitando fricciones con los poderosos.

El 20 de junio 53 ha tenido que dejar que pase algún tiempo antes de escribirle a Zapater, porque «no ay dos dias en el año que me deje de acordar de ti [...] y asi aunque no te escriba, materialmente estas tan escrito en mi corazon que no quiero emplear mas la pluma». El pintor siente no poder ir a Valencia con él, y volver a ver a Ferrer. En cuanto a la escopeta, el armero le ha puesto pegas, de modo que Zapater elija entre las que le ha dado el infante don Luis: las estancias en Arenas habían sido provechosas en todos los

sentidos para nuestro pintor-cazador.

Capítulo VIII

LOS COMIENZOS DE LA CARRERA ÁULICA, 1786-1789

El 18 de junio de 1786 Francisco Bayeu y Mariano Maella, consultados por el sumiller de corps de la Real Casa, el duque de Medinaceli, sobre la designación de dos pintores para la Real Fábrica de tapices, que reanudaba su actividad (suspendida por la guerra de 1780), recomendaron a Ramón Bayeu y Francisco Goya «debido a su habilidad para tratar temas heroicos tanto al fresco como al óleo, y también porque ya habían trabajado en este campo bajo la dirección de Mengs». Proponían que se les pagara un sueldo anual de 15.000 reales. El nombramiento, aprobado el 25 de junio, lleva la firma del duque de Medinaceli y de don Pedro de Lerena, ministro de Hacienda de quien dependía el director de la Real Fábrica. Fue así como los dos cuñados empezaron a trabajar para la corte con el título de pintor del rey, pero destinados a la fábrica de tapices. ¡Bayeu «el grande» sabía moverse!

El 7 de julio² Goya, muy contento, le da la noticia a Zapater en estos términos: «Ya soy pintor del Rey con quince mil reales aunque no tengo tienpo te insinuare, como el Rey enbio orden a Bayeu y Maella que buscasen dos Pintores lo mejor que se encontrase para Pintar los exemplares de tapizes ... Bayeu puso a su hermano, y Maella a mí ... y estubo echa la gracia y yo sin saber nada ... He dado gracias al Rey y Príncipe [de Asturias] y a los demas Gefes, y a Bayeu que dice que el fue la causa de que Maella me propusiera». ¡Curiosa maniobra!

El 1 de agosto,³ inmovilizado por un accidente de coche, Goya aprovecha para escribirle una larga carta a su amigo de Zaragoza, relatando las circunstancias de su caída;

Querido Martin. Como hiba diciendo en mis anteriores boy a ber si me dejan satisfacer mi gusto en escrivirte largo, ya que estoy cojo de una caida que tubimos con el birlocho que ya estaba medio ajustado en 90 doblones que es cierto que es alaja (no ay si no tres en Madrid como el) es a la ynglesa y echo alla, tan ligero que no se encontrara mas que el, con un errage escelente dora-

do y charolado, baya: aun aqui se para la gente a berlo. Salimos a probarlo con un caballo que tanbien compraba, muy bueno ya de diez años pero con todas las circunstancias de bueno para el fin, hibamos sin dueño y yo tan grandemente, bellisimo mobimiento y en nada parece que cabía mejora, fuera ya de Madrid empezamos a correr grandemente llebaba yo los cordones y me dijo quiere Vm. que le aga yo rebolber a la napolitana (que el lo era) le di los cordones deseoso de ber alguna cosa nueba y aprenderle y corriendo a galope como hiba en lo ancho del camino que aunque era ancho no hera para himaginar lo que el executo, conque la buelta fue que fuimos a parar, birlocho, caballo y nosotros, dando bolteretas y muchas gracias a Dios de lo poco que fue que el peor librado fui yo y no es mas que estar desde el dia de Santiago que sucedio asta oy que espero a mi Cirujano de Camara a ber si me da licencia de andar algo que por el tubillo la pierna derecha es la ofendida pero no ay rotura ni dislocacion.

Repite curiosamente el modo en que ve su presente situación y cuenta con todo detalle la historia de su nombramiento. Sabía que había otros candidatos para ese puesto, y al parecer no se presentó. «Hun dia me henbia a llamar Bayeu (que no corriamos mucho) lo que me causo mucha estrañeza me enpezo a decir que el servicio de el Rey sienpre era apetecible y que el abia enpezado con doce mil reales y que estos los cobraba por mano de Mengs y solo por ayudante suyo, y que aora tenia yo mejor proporcion para entrar a servir al Rey.» Goya relata a continuación lo que ya sabemos a propósito de Ramón Bayeu y la intervención ante Maella. Dos días después llegaba el decreto del rey, de modo que cuando él se enteró ya se habían tomado las disposiciones legales. Inmediatamente nuestro recién nombrado pintor del rey fue a besar la mano a su soberano, a los príncipes y a los infantes, «y cátame aqui sin saber como echo todo el fregado». Tan práctico como siempre, calcula su renta anual «con lo que yo tenia conpongo poco mas de 28.000 reales». ¿Qué se proponía Francisco Bayeu? ¿Quería impedir que Goya ampliara demasiado su clientela privada, o deseaba tener vara alta en la fábrica de tapices colocando a sus familiares? No lo sabemos. Probablemente nuestro «Francho» se sintió obligado a retratar a su cuñado como muestra de agradecimiento, lo que nos ha valido el admirable Retrato de Bayeu del Museo de Valencia, firmado y fechado en 1786. Se diría que está pintado veinte años después a causa de su libertad de ejecución, prueba de que el estilo de Goya no siempre permite una datación fiable, pues varía en función de las circunstancias.

El 23 de agosto de 1786⁴ habla de pasada, por primera vez, del marqués de Peñafiel, futuro duque de Osuna, quien tuvo que apreciar sus aptitudes de cazador, ya que nuestro pintor escribe: «he salido dos bezes a caza; la una fue con la de Peñafiel y la otra con otros aficionados». A pesar de su tobillo accidentado se ha distinguido y «he cobrado fama que a la berdad poco mas acen los mas diestros». Llama la atención el hecho de que Goya todavía está más orgulloso de sus logros cinegéticos que de sus éxitos de artista. Señalemos que un error de lectura ha hecho creer que «la de Peñafiel» alude a la

mujer de Benavente, cuando en realidad ese «la» se refiere a la primera caza, la del marqués de Peñafiel. Nada hace pensar que la encantadora esposa del marqués tuviera afición por semejante deporte. Después de este preámbulo hay noticias detalladas del «Jitano». A Goya le molesta que Goicoechea le llame perezoso porque él ya le ha contestado, pero está muy ocupado.

El 12 de septiembre sha llegado el memorial que le envía Zapater. Hará lo necesario en cuanto pueda, seguramente con escasos resultados porque su amigo ya sabe que no ha podido hacer nada por sus hermanos. Ahora está muy ocupado, porque está haciendo unos bocetos (para los cartones de los tapices del Pardo) «para una pieza donde come el Principe». Gracias a una cuenta del año siguiente sabemos que Goya había ido a El Escorial a enseñarles esos bocetos al rey y a los príncipes, y tuvo que ser antes del 1 de diciembre, fecha en que la corte volvía a Madrid. El joven príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, había manifestado un especial interés por el arte. El hermano de Bayeu, Manuel, el cartujo, recuerda en 1786 que al príncipe le gustaba trepar a los andamios en Aranjuez para echar una mano a Francisco Bayeu, probablemente cuando éste pintaba al fresco la cúpula de la capilla del palacio.

No hay nada más hasta el 16 de diciembre.º El «querido Martín de su alma» ha debido quejarse de su silencio, porque Goya se disculpa de forma confusa. Este mes tiene que sustituir en la Academia a Francisco Bayeu, que está enfermo. Le gustaría ver a Zapater para compartir con él la alegría por la aprobación del rey y los príncipes (de sus bocetos), que le han colmado de atenciones. Se refiere a su visita a El Escorial. Los maravillosos bocetos de *Las cuatro estaciones* debieron sorprender a la familia real por su belleza. A continuación Goya da las gracias a su amigo por las doce barras de turrón, a cambio de las cuales le mandará doce docenas de chorizos. Son muchos los que se han extrañado de las preocupaciones gastronómicas del artista, sin

tener en cuenta que no era rico, y que las felicitaciones reales no se comían. Le gustaba comer y beber bien, y se las arreglaba como podía para con-

seguirlo.

Como siempre, se cuida mucho de hablarle a su querido Martín de las ganancias procedentes de su clientela privada. Los duques de Medinaceli le habían encargado una *Anunciación* (Sevilla, colección de los duques de Osuna) para su capilla de la iglesia de San Antonio de los Capuchinos del Prado, detrás de su palacio. Don Pedro Fernández de Córdoba, duque de Medinaceli, lo mismo que la condesa-duquesa de Benavente, descendía de san Francisco Borgia, cuyos restos se habían trasladado a Roma, a la capilla de los Medinaceli. Don Pedro era el jefe jerárquico de Goya en el palacio. La segunda mujer de su padre, María Francisca Pignatelli, era hija del conde de Fuentes y sobrina del canónigo Ramón Pignatelli, el promotor del Canal de Aragón. No sería exagerado decir que en aquella época la carrera de San Jerónimo se podía considerar un feudo aragonés, porque la hermana de la duquesa viuda de Medinaceli, María Manuela Pignatelli, se había casado con el duque de Villahermosa, cuyo palacio estaba enfrente del de los Medinaceli. De modo

que Goya se encontraba entre paisanos. El retablo se inauguró el 8 de diciembre de 1786. 10

En este mismo período debió recibir otro encargo importante. El 23 de diciembre de 1786 el hermano de Floridablanca, Francisco Moñino, se casa con Mariana Sandoval y Pontejos, de 24 años. Goya ha realizado un extraordinario *Retrato* suyo (Washington, National Gallery) de estilo rococó y factura a la manera de Manet. Esta cara bonita se volvió a casar dos veces, la segunda a los 56 años con un muchacho 26 años más joven que ella."

A últimos de diciembre de 1786 o primeros de enero de 1787 fallece don

A últimos de diciembre de 1786 o primeros de enero de 1787 fallece don Francisco Zapater y Tapia, padre de Martín Zapater. «Con el sentimiento que te puedes pensar tomo la pluma para responderte —escribe el pintor el 10 de enero de 1787—.¹² Amigo ya sabes que he pasado por el mismo lance, y como el biage lo bamos aciendo unos detras de otros, creo que el que ba mejor dispuesto (como es regular que tu Padre como el mio en su edad, lo abran estado) ba mejor y es la mejor dicha.» (José Goya, el dorador, había muerto a los 72 años.) De nuevo le promete pintarle una *Virgen del Carmen*, pero se ha retrasado a causa de los trabajos para el rey. No obstante le pide las dimensiones del cuadro para ir preparando la tela, y termina la carta hablando de... chorizos. Falta de sensibilidad, dirán algunos. Para nosotros, más bien falta de educación e incapacidad para expresar sus emociones profundas. La verdad es que estaba hasta los topes: trabajaba en los cartones de tapices para el Pardo, obras de grandes dimensiones, y además había pintado tres retratos para el Banco de San Carlos, el de *Carlos III*, *El conde de Altamira* y *El marqués de Tolosa*, directores bienales del banco los dos últimos. Goya cobró 10.000 reales el 29 de enero de 1787 por estas pinturas.¹³ El retrato del rey, de escaso interés, es una imitación de Mengs, pero en cambio en el del conde de Altamira hay una colocación extraordinaria para compensar la imperfección del modelo, del que decía lord Holland «que era el hombre más pequeño que he visto en la sociedad, más pequeño que los enanos que exhiben en las ferias». El 15 de octubre de 1787 Goya cobró 2.200 reales por la penúltima efigie de la serie, el retrato de *Xavier de Larrumbe*.¹⁴

Un año de ensueño: 1787

Bajo la dirección de Cabarrús, el Banco de San Carlos prosigue su auge político y financiero en todos los frentes, pero este año de 1787 el banquero está en el apogeo de su poder, y todos sus amigos y protegidos se benefician del maná. Ceán Bermúdez, cuyos emolumentos han aumentado considerablemente, se ha casado con una joven aragonesa en 1786, y su primer hijo nace en 1787. Goya le ha retratado con motivo de su boda, sentado y con las piernas cruzadas, con el brazo apoyado en una mesa donde se ven unos grabados. Es un trabajo apresurado, como lo son en general los retratos de familiares (Madrid, colección particular). Este cuadro quedó incluido en el catálogo de Yriarte en 1867 y fue grabado por Galván cuando aún vivía la

hija de Ceán, de modo que su identificación está fuera de duda. ¹⁶ En cambio, la identidad del modelo del supuesto retrato de la esposa de Ceán, *Manuela Camas y las Hevas*, conservado en el Museo de Budapest, se ha puesto en entredicho.

Volviendo a Cabarrús, en enero de 1787, según el *Diario* de Casamayor, el banquero pasó nueve días en Zaragoza en compañía de Leandro Fernández de Moratín, el joven poeta (más tarde amigo íntimo de Goya) que le había recomendado Jovellanos como secretario. ¹⁷ El 25 de enero Moratín escribió desde Zaragoza al magistrado asturiano contándole con su habitual ironía el frío que habían pasado y los grandes peligros arrostrados en su viaje a la capital aragonesa —que al parecer realizaron entre el 6 y el 17 de enero—, como la nieve, los precipicios y el Campo de Barahona (al noroeste de Medinaceli) «donde las brujas celebran con frecuencia sus abominables aquelarres». ¹⁸

Cabarrús se encontró con Zapater por primera vez. Era muy conocido en esta ciudad, donde había crecido, y su fortuna se estimaba en 500.000 duros (10 millones de reales). Fue recibido con todos los honores por la marquesa de Estepa, el conde de Sástago, el arzobispo y los notables de Zaragoza. Los dos viajeros prosiguieron su viaje a Francia vía Barcelona, Perpiñán, Montpellier, Marsella y L'Isle-sur-la-Sorgue, llegando a París a primeros de abril de 1787.¹⁹

Según varios indicios Loménie de Brienne, que sucedió a Calonne en Finanzas en 1787, fue quien llamó a Cabarrús a París, probablemente por consejo de los Lecouteulx, para ofrecerle el puesto de director del Tesoro real, pero la banca protestante, representada en Francia por Panchaud y Clavière, puso fin rápidamente a esta carrera. Para ello, pagaron los panfletos de Mirabeau contra los Lecouteulx y Cabarrús, en los que se atacaba su honor. Nunca se ha estudiado a fondo la historia de este desatino, pese a que arrojaría luz sobre muchos enigmas político-financieros del período anterior a la Revolución.

En agosto de 1787 Cabarrús todavía estaba en Francia, y al parecer regresó a principios del otoño. Podemos imaginarnos los jugosos relatos de Moratín a sus amigos, a la vuelta de su viaje. Durante su estancia en París, Cabarrús había concertado la boda de su hija Teresa (futura señora Tallien) con un primo lejano de los Lecouteulx, Devin de Fontenay, que se celebró en Saint-Eustache en febrero de 1788. La belleza de Teresa no había pasado inadvertida en los salones de París. Antes de su boda se alojó en casa del tío de su padre, Paulino Lalanne, abogado de la embajada de España en París. Así se fue tejiendo la red en la que acabarían cayendo inexorablemente numerosos protagonistas, tanto franceses como españoles, que estaban involucrados en estas historias financieras de altos vuelos. En cuanto a Goya, su relación con los principales responsables del Banco de San Carlos era más estrecha, ya que le habían encargado que retratara a la esposa y a los hijos del conde de Altamira. La primera, *La marquesa de Astorga*, aparece sentada con su hija pequeña en el regazo. María Ignacia, nacida en febrero

de 1787, ofrece una verdadera sinfonía rosa y plata. Con ella Goya empieza a desembarazarse de los imperativos del retrato de corte, e imprime su propio sello, de una originalidad inimitable (Nueva York, Metropolitan Museum). También se conserva en este museo, por la suerte de las donaciones, el sorprendente retrato del segundo hijo de los condes de Altamira, *Manuel Osorio*, de tres años, el niño de rojo, una obra que revela el nuevo interés de Goya por el mundo de la infancia, con niños observados al natural, que no tienen nada que ver con el *putto* estereotipado a la italiana ni con los rígidos modelos de gestos convencionales de los retratos de sus colegas. *Vicente Osorio* (Nueva York, colección Ch. S. Payson), de diez años, el hermano mayor, está pintado de un modo totalmente moderno, sin fondo ni decorado, con armonías de rojos y grises deslumbradores.²¹

La correspondencia de Goya durante los tres primeros meses de 1787 es un poco monótona. Siguen los reembolsos y los problemas con las escopetas. En la carta del 31 de marzo ²² aparecen dos personajes que nos interesan por motivos distintos. Por un lado se cita por primera vez a José de Yoldi, administrador general del Canal de Aragón, que mantenía una relación constante con el canónigo Ramón Pignatelli, y por otro a don Luis Vallabriga, hermano de la viuda de don Luis, que le visita acompañado de una gaditana. En los inventarios de las colecciones de los herederos de don Luis se menciona un retrato de ese hermano, pintado por Goya. Era capitán de navío. ²³

El 17 de abril²⁴ el pintor tonfa una importante decisión: ya no quiere el «birlocho de dos ruedas» porque casi ha matado a un transeúnte; este suceso le había dejado tan trastornado que habían tenido que sangrarle. De resultas le escribe a su hermano Tomás para que le envíe un par de mulas. Le ruega a Zapater que adelante el dinero, ya se lo pagará por mediación de Pirán, y que

supervise la compra.

El 25 de abril²⁵ prosigue su correspondencia desde la Academia, interrumpido constantemente por los alumnos, que no hacen más que llamarle. Es indudable que la enseñanza, entendida de esta forma, no le hace ninguna gracia. Agradece su ofrecimiento de ocuparse de las mulas, preferiría que estuvieran domadas, pero está de acuerdo con Martín, es mejor gastarse 10 doblones más para que salgan buenas, que se lo diga a Tomás... De modo que Zapater mantenía una relación frecuente con su hermano. Todo lo que posee está a disposición de su amigo, porque le sobran 200 o 300 doblones, sin contar los 300 o 400 que le deben (entre 24.000 y 32.000 reales).

Al ser funcionario no facturaba los cartones para tapices, pero había elevado una protesta a Sabatini para que le pagaran los gastos de género de pinturas, lo cual fue aprobado por el Contralor general el 23 de marzo de 1787. El 1 de mayo presentó la cuenta de sus gastos para los cartones de *Las estaciones*, que ascendían a 3.350 reales, unos gastos que abarcaban del 23 de octubre de 1786 al 25 de abril de 1787. Pecordemos que se trataba de *La Primavera* (2,77 por 1,92), *El Verano* (2,76 por 6,31), *El Otoño* (2,75 por 1,90), *El Invierno* (2,75 por 2,93), dos cartones verticales, *El albañil herido* (2,68 por 1,10) y *Los pobres en la fuente* (2,77 por 1,15) (Madrid, Museo del

Prado), seis sobrepuertas de varios tamaños y un paño de 2,75 metros por menos de 30 centímetros que representa una Marica en la rama de un árbol, cuyo cartón no se conserva. Todas estas pinturas correspondían a las medidas de bastidor que había proporcionado el carpintero. Llama la atención la constancia de las proporciones verticales, todas de unos 2,75 metros, mientras que en anchura el arquitecto, probablemente Sabatini, había autorizado una gran variedad, con la que había jugado Goya imaginando unas composiciones muy originales para el comedor de los príncipes en el Pardo. El Verano, más horizontal, muestra una vista panorámica de una era. El Invierno, casi cuadrado, posee un grupo central en el que los personajes se apretujan para protegerse del frío. La Primavera y El Otoño (La Vendimia) son escenas llenas de gracia que muestran los frutos de la naturaleza, las flores y las uvas. Además de las dos pinturas de carácter marcadamente social como El albañil herido y Los pobres en la fuente, de formato más estrecho para concentrar la acción, las bucólicas sobrepuertas completan este conjunto homogéneo con el que el artista desarrolla de forma espléndida el programa ideado por los príncipes, ilustrando un regreso a la tierra según el espíritu de la Ilustración, medio realista, medio poético. No se entiende cómo es posible que ciertos historiadores del arte, insensibles a tanta belleza y perfección pictórica, sin igual en la Europa de su tiempo, sitúan la irrupción del genio de Goya diez años después. Hasta la llegada de Courbet y los impresionistas, ¿acaso hay alguien capaz de mostrar la siega, con su aspecto real, como un verdadero espectáculo de la naturaleza?

Siguiendo esta línea campestre había pintado una serie de cuadros para decorar uno de los salones de la Alameda de Osuna. Esta casa de campo de los duques de Osuna se encontraba a unos diez kilómetros al noroeste de Madrid. Las siete pinturas, de distinta anchura y la misma altura, 1.69 metros. ilustraban episodios de la vida diaria en el campo: La cucaña, El columpio, La caída del burro, Procesión de aldea, Apartado de toros, La construcción de un castillo y El asalto del coche; esta última es una composición sangrienta y muy realista. A diferencia de lo que ocurre con los cartones de tapices, los paisajes vuelven a los tópicos «pastoriles» al estilo de Boucher, pero vivificados por la factura rápida y espontánea de Goya, que empleaba colores armoniosos y tornasolados. Estas pinturas fueron transportadas desde la casa del pintor a la Alameda el 22 de abril de 1787, y el 12 de mayo del mismo año el artista presentó su cuenta, que ascendía a 22.000 reales, porque incluía un pequeño retrato colectivo de los hijos de los duques de Osuna.²⁸ Probablemente era lo que estaba esperando cobrar en abril de 1787. Cabe señalar que con arreglo a la cuenta extendida por Goya estas obras las había encargado «la Señora condesa de Peñafiel» (el título de duquesa de Osuna sólo aparecerá en octubre, a la muerte de su suegro).

La paciencia de Zapater era ejemplar. Hemos visto que el pintor llevaba por lo menos un año prometiéndole que le iba a pintar una *Virgen del Carmen*, cuando en realidad no tenía ningunas ganas de empezarla. El 2 de mayo le asegura que será de lo mejor que sabe hacer, y el 4 repite: «Que Virgen del

Carmen te he de pintar tan hermosa». 29 Esta carta es de las más incomprensibles para nosotros: quiere que le guarde el secreto de la compra de las mulas, aunque en casa de Bayeu ya lo saben. El 9 de mayo 30 su carta es un poco deshilvanada. Empieza dando las gracias a Zapater por haber entregado el dinero de las mulas, 7 ducados, 687 reales y 20 maravedís, a su hermano Tomás. Ya se lo pagará a través de Pirán. En su hogar las cosas se han complicado, su mujer está enferma, el estado del pequeño ha empeorado y hasta la cocinera tiene calentura. El 12 de mayo³¹ sigue hablando del pago de las mulas. Le comunica que el rey le paga un escribiente y un moledor de colores (más tarde sabremos que el escribiente se llama Perico de Carabanchel). El 19 de mayo Tomás ha llegado sin novedad con su familia. Las mulas le gustan mucho, la que procede de Torrecilla está un poco cansada «pero son alajas». Se lo agradece de todo corazón a Zapater. Esta vez Goya promete hacerle un retrato -tendrán que pasar dos años para que cumpla su promesa-... «Yoldi a bisto oy un retrato [en casa de Goya] y le he dicho que cuando nos beamos te he de retratar.» La misiva termina con un asunto de reparto de botellas entre Dieste, un amigo aragonés, y Pallas. En total Goya ha escrito cinco cartas en mayo, un número muy elevado, debido probablemente a su preocupación por las mulas.

Por suerte el 6 de junio de 1787³² el artista vuelve a ocuparse de asuntos artísticos y profesionales. En respuesta a una pregunta de Goicoechea sobre lo que se estila ahora, dice que ahora se estila en Madrid el estilo arquitectónico (neoclásico). Su amigo común, el escultor Arali, les explicará de qué se trata. Para el día de santa Ana (26 de julio) tiene que haber acabado tres cuadros con figuras de tamaño natural, uno del *Tránsito de san José*, el otro de *San Bernardo y el cojo* y el tercero de *Santa Lutgarda*. Aunque todavía no ha hecho nada de este encargo del rey, «conque mira si estare contento. Las mulas buenas, la beriina buena y no boy en ella aunque ya la he estrenado. Todos, se an alegrado mucho menos la gente de alma baja».

En 1781 se había reconstruido la iglesia del real convento de las religiosas bernardas recoletas de Valladolid bajo la dirección de Sabatini. Probablemente Goya y Ramón Bayeu debían este encargo al citado arquitecto. Los tres cuadros del primero estaban en el lado de la epístola, y siguen allí. Son de un estilo ramplón tan alejado del nervio del artista que cuesta creer que sean obra suya; Beruete decía que se trataba de copias.³³ El 13 de junio de 1787³⁴ Goya pide las dimensiones de los paños de las paredes de todas las habitaciones, anchura y altura, y se informa sobre la situación de las ventanas y puertas en vista a responder a la petición de dibujos realizada para don Martín (Goicoechea). «He sentido mucho se pueda pensar de mi que ando con tibieza para servir a quien tanto estimo y debo.» Añade que como ha recibido tantos golpes, sus huesos se han endurecido, probable alusión a que ha aprendido a oponerse a sus adversarios. La berlina está a disposición de Zapater y de Goicoechea. Comprada a un extranjero que se iba a Flandes, le ha costado 200 doblones (16.000 reales). Nuestro Goya no se anda con chiquitas: ¡16.000 reales era más que su paga anual de pintor del rey! El 23 de

junio ³⁵ escribe unas líneas para pedirle a su amigo que pague el alquiler de su hermana Rita en Zaragoza. Aunque siempre estaba refunfuñando por tener que ayudar a su familia, el caso es que apechugaba. El encargo de los cuadros (de Valladolid) le apremia.

El segundo semestre de 1787 sólo depara tres cartas, la primera del 25 de agosto,36 con la que le envía a su querido Martín una libra de quinina para curar sus fiebres, tan buena como la de la botica del rey. Recordemos que en el mes de mayo toda la familia de Goya había contraído tercianas, una forma de paludismo de la que hubo muchas epidemias en España entre 1787 y 1788. Por una vez la carta del pintor es calurosa y sin bromas. Nadie sabe por qué, en noviembre de 1787,37 se empeñó en aprender francés. Le escribe una carta en esta lengua a Zapater. ¿Tenía pensado viajar a Francia, o le había llamado Cabarrús? En la posdata añade, también en francés: «Je crains que tu es besoin d'un dictionaire pour deviner les mots, si tu n'en a pas je t'enverrai le mien». Curiosamente hacía menos faltas de ortografía que en castellano. El ingeniero francés Charles Le Maur había muerto en 1786, y en 1787 el grabador francés Choffard, que nunca se había alejado de las orillas del Sena, realizó una estampa a partir de un dibujo de Goya en homenaje a Le Maur, con la siguiente inscripción: Goya invenit P. Choffard sculpsit. Parisiis 1788.38 ¿Fue Cabarrús, amigo del ingeniero, quien pidió que mandaran el dibujo de Goya a París?

La última carta de 1787, fechada el 28 de noviembre, ³⁹ ha desaparecido. Sólo se conoce su traducción al alemán de Von Loga (1908). El pintor empieza explicando que le resulta más fácil entender el francés que escribirlo. Luego habla de caza, y a continuación escribe unas líneas extrañas: «quisiera saber, si tu eres majo, grave noble o miserable, si te has dejado barba, y si tienes todos los dientes, si te ha crecido la nariz, si llevas anteojos, si navegas ceñido, si en alguna parte te has vuelto blanco, y si el tiempo para ti ha pasado como para mi, me he vuelto viejo con muchas arrugas que no me conocerías sino por lo romo y por los ojos undidos ... lo que es cierto que ya boy notando mucho los 41 y tal vez tu te conservaras como en la escuela del P. Joaquin». En el capítulo referente a la juventud del pintor ya hemos hablado de la identidad de este padre Joaquín. Goya termina con asuntos de pago de fondos. Esta diatriba se debía probablemente a algunas observaciones desagradables que le habrían hecho los buenos amigos sobre su persona y su comportamiento.

El último año de vida fácil antes de la tormenta: 1788

En 1788 hay importantes acontecimientos que socavan la monarquía francesa y contribuyen al estallido de la Revolución francesa, aunque los historiadores del período han pasado por alto algunos de los más decisivos: por ejemplo, las malas cosechas en Francia y en España durante los años 1787-1788, debidas a desórdenes climáticos, que acarrearon miseria, paro y epidemias, se han estudiado en el caso de Francia, y menos en el de España,

donde la sequía fue especialmente grave en 1788, con serias consecuencias económicas.

Es bien sabido que entre los dos reinos de dinastía borbónica había estrechos vínculos financieros desde el tercer pacto de familia, y sobre todo tras la creación del Banco de San Carlos. Muchos capitalistas franceses habían invertido fondos en el banco español. En 1787 Cabarrús, durante su estancia en París, había conseguido que varias empresas francesas -Lecouteulx, Le Normand y Lalanne, todos ellos amigos o parientes— comprasen 10.000 acciones del banco español, equivalentes a 30 millones de reales, una suscripción que se convertiría en deuda flotante hasta 1815 y en una verdadera manzana de la discordia entre las dos naciones, porque los banqueros franceses arruinados por la Revolución ya no serían capaces de hacer frente a sus obligaciones. Cabarrús había tropezado con sus primeras dificultades serias en 1787 a causa de la hostilidad de Lerena, totalmente contrario a la alianza monetaria con Francia. Pero el vasco, tan audaz como siempre, suscribió en persona el equivalente a un millón de reales en acciones del Banco de San Carlos. Según los cálculos publicados por Pedro Tedde, los beneficios acumulados por Cabarrús ascenderían a 11 millones de reales. No es difícil imaginar la feroz envidia que debió provocar.40

En febrero de 1788, ante las críticas a su gestión, presentó la dimisión, que fue rechazada. Había muchos grandes de España implicados en sus negocios, y la sede del banco estaba en un palacio propiedad del conde de Sástago, en la calle de la Luna. Al otro lado de los Pirineos los nubarrones se espesaban, y a comienzos del verano de 1788 se vio que Loménie de Brienne no iba a ser capaz de dominar la crisis económica francesa. El 8 de agosto, con la aprobación de la corte, convocó los Estados Generales para mayo de 1789 —una forma enmascarada de obtener la moratoria de las deudas del Estado, que estaba obligado a suspender pagos el 16 de agosto de 1788, de modo que todos los funcionarios dejaban de cobrar pensiones, estando previsto retribuirlas en efectos al vencimiento—.⁴¹ Al estudiar los primeros pasos de la Revolución francesa se olvida con demasiada frecuencia este hecho crucial, que tuvo una repercusión importante en el brusco aumento del descontento social. Ante la gravedad de la situación, Austria, por medio de su embajador en Francia, Mercy-Argenteau, exigió la destitución de Loménie v. el 25 de agosto de 1788, la vuelta de Necker, que estaba muy mal visto por la banca protestante pese a su origen helvético. Se estaban dando los primeros pasos del descenso a los infiernos. Necker, lleno de ilusiones, no tenía capacidad para detener el desastre. La corte de Versalles, sin darse cuenta del peligro, recibía con alborozo a los embajadores indios de Tippo Sahib y gastaba sin tasa en fiestas suntuosas.

Cabarrús creía que había salido del apuro y, como era optimista por naturaleza, compartía la esperanza general, como atestigua su *Retrato de pie* (Madrid, Banco de España) pintado por Goya y pagado el 21 de abril de 1788.⁴² Rollizo y atareado, avanza hacia el artista con paso rápido, hasta el punto de que el retratista, que como buen español no aprecia a las personas

agitadas, no consigue reflejar la verdadera personalidad del modelo y retrata un rostro con una máscara impenetrable, de ojos redondos y fijos, un tratamiento que contrasta con la libertad de ejecución de la levita forrada, verde almendra.

En cuanto a Goya, el enriquecimiento de sus clientes le favorecía, y él aprovechaba para rendir al máximo sin ceder por ello a la facilidad. Podemos imaginar cómo había tenido que cambiar su visión de la alta sociedad, con una agudización de su sentido crítico, tras cinco años de permanentes contactos con los personajes más ricos y poderosos de España. Durante unos cuatro meses, de noviembre de 1787 al 19 de marzo de 1788,43 no hay ninguna carta suya. Ese día de san José el pintor le habla a Zapater del músico Paco Trigo, que toca la guitarra y canta de una manera que ha sorprendido a todo el mundo, tanto en Cádiz como en Madrid, y le ruega que haga lo necesario para que pueda darse a conocer en Zaragoza, porque posee el don de cantar ocho o diez días seguidos a razón de tres o cuatro horas diarias, sin repetirse. Esta recomendación nos recuerda que a Goya le gustaba muchísimo la música, ya sea popular o clásica. En el campo profesional tiene tantos encargos que no puede comprometerse con nada más en los próximos diez meses. Que Rita su hermana se quede tranquila, ninguno de los tres hermanos Gova está enfermo, como se había rumoreado.

Una carta del 31 de mayo de 1788 ⁴⁴ fue redactada por su amanuense, Perico de Carabanchel, que como hemos visto lo había sido antes de Francisco Bayeu. No obstante, la misiva contiene un dato esencial que no ha sido interpretado correctamente hasta 1946, por Sambricio, gracias a los documentos de los archivos del Palacio Real de Madrid. ⁴⁵ En la primavera de 1788 el pintor del rey había recibido el encargo de diez cartones de tapices, cuatro de ellos de sobrepuerta, para el dormitorio de los infantes en el Pardo. Según la cuenta del carpintero del 10 de abril de 1788, uno de los cartones debía medir 7,25 metros de ancho por unos 3,30, exactamente las mismas proporciones que el famoso boceto titulado *La pradera de San Isidro*. Sólo llegó a pintar uno, *La gallina ciega*, que se tejió en 1790, porque la muerte del rey en diciembre de 1788 interrumpió todos los trabajos. Pues bien, ese 31 de mayo de 1788 Goya dicta a su amanuense este texto:

A no haverme mandado por orden superior el tener hechos los Diseños [proyectos, apuntes] para el Dormitorio de las Serenisimas Ynfantas para cuando venga aqui [en julio, a Madrid] la Corte, en lo que estoy travajando con mucho empeño y desazon por ser poco el tiempo y ser cosa que ha de ver el Rey, Principes, etc.; a mas de esto, ser los asumptos tan dificiles y de tanto que hacer, como la Pradera de San Ysidro, en el mismo dia del Santo, con todo el bullicio que en esta Corte, acostumbra haver, te aseguro en fé de amigo, que no las tengo todas conmigo, pues ni duermo ni sosiego, hasta salir del asumpto.

De modo que los espléndidos bocetos de La pradera de San Isidro, panorama maravilloso de Madrid en mayo, La ermita de San Isidro y La gallina ciega en realidad fueron pintados en 1788. Goya los vendió en 1799 a los

duques de Osuna porque los cartones estaban sin hacer, excepto uno, y además ilustraban unos asuntos que a la reina María Luisa debieron parecerle pasados de moda, puesto que había dado una orientación graciosamente pompeyana a la decoración de sus palacios. Lo cual demuestra, una vez más, lo arriesgado que resulta decidir la evolución del estilo de Goya tomando como base su factura. Antes de la correcta interpretación de Sambricio la mayoría de los críticos demostraban de forma unánime que el artista había pintado unas versiones reducidas de sus cartones (lo cual es imposible, porque no había realizado el de *La pradera*), dando un paso atrás desde el punto de vista de la inspiración. Ahora bien, por lo que sabemos Goya nunca realizó una segunda versión de sus obras «de invención», sino sólo bocetos previos, siguiendo la tradición académica.

Los duques de Osuna, decididamente seducidos por su nuevo pintor, como le había sucedido a don Luis (el carisma de Goya debía ser muy fuerte), le hicieron encargos importantes. En primer lugar dos lienzos de grandes dimensiones que representaran dos episodios de la vida de *San Francisco Borgia*, antepasado suyo, para la capilla del santo de la catedral de Valencia. Goya presentó la cuenta de los cuadros el 16 de octubre de 1788 por una cantidad de 30.000 reales, pagadera el 29 de mayo de 1789 y cobrada en Valencia el 18 de septiembre de 1790.⁴⁷ Estas magníficas obras, mal conocidas por los aficionados al arte porque no son muy accesibles, glorifican a un santo jesuita sólo veinte años después de la expulsión de la orden. Por primera vez, en *San Francisco asistiendo a un moribundo*, aparecen los monstruos diabólicos que proliferarán en su obra diez años después.

Una cuenta del 27 de febrero de 1790 corresponde a «un cuadro de los retratos de S.S. E.E. y sus cuatro hijos de cuerpo entero», el retrato de familia que actualmente se conserva en el Museo del Prado, y a dos retratos de los nuevos reyes, Carlos IV y María Luisa, por una cantidad global de 16.000 reales. 48 Otro documento revela que por Los duques de Osuna y sus hijos se habían pagado 12.000 reales.49 Goya debió pintarlo en 1789, año en que la hija mayor Manuela cumplía seis años en agosto, la segunda Joaquina cuatro años en septiembre, Francisco de Borja tres años en octubre y el pequeño Pedro Alcántara dos años en septiembre. Este último todavía no andaba, y aparece sentado en un almohadón. Se trata de una obra maravillosa, de formas esmeradas, colores exquisitos con armonías gris verdosas de agua y plata, en la que los cuatro niños, situados en primer plano, están tratados con el cariño que el pintor dedica a los niños. Con el desparpajo que le caracteriza, el 2 de julio de 1788 50 Goya la escribe ceremoniosamente a Zapater: «Querido Amigo, he recibido la estimada tuya con el maior gusto; y en quanto a no haver cumplido yo, con tu encargo lo siento muchissimo, por ser cosa tuya, pero lo mismo le ha sucedido al Arzobispo de Toledo, que me tenia encargado un Quadro, para su Yglesia, y ni aun el Borron he podido hacer». Luego hay una frase alambicada de contestación a los reproches de Zapater, y el autor firma así: «Quedo tuyo de Corazon tu Verdadero Amigo. Francisco de Goya». En realidad debió de dar directrices a su amanuense.

que se creyó en la obligación de utilizar un estilo ampuloso, porque sólo la firma es autógrafa.

En dos años Goya se había embolsado la bonita suma de 70.000 reales. Su futuro no podía ser más prometedor. Sin embargo, una serie de hechos trágicos iban a ensombrecer la vida de la corte. En el otoño de 1788 una epidemia de viruela se llevó a la esposa y al hijo pequeño del infante Gabriel (hijo preferido de Carlos III), que a su vez sucumbió a la enfermedad el 23 de noviembre de 1788, a la edad de 36 años. Un poema ⁵¹ de Goya fechado el 19 de noviembre de 1788, que sepamos el único que compuso en su vida (aunque también es posible que no los conservara), alude a la próxima muerte del infante. Una vez más Goya se excusa por su silencio con bromas, y afirma que hace mucho frío en Madrid. No se sabe si estas cuartetas están dirigidas a Zapater, porque dice que su corresponsal tiene el sobrenombre de «el gran Puerto Pablo».

En los años siguientes nada será igual al período fructífero de cinco años por el que acaba de pasar el artista. La caída será dura, pero de ella surgirá otro Goya, decididamente pesimista en cuanto al advenimiento de la razón para la especie humana, y al mismo tiempo, pese a una terrible enfermedad, con un apego tremendo a la vida, a su familia, a sus amigos, a la buena mesa, a un hogar confortable. Su genio proseguirá su expansión contra viento y marea. Porque este oficio fabuloso, aprendido sobre la marcha durante los últimos veinte años, será la base de sus creaciones futuras.

Segunda parte

REPERCUSIONES DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Property of the Control of the Contr

Capítulo IX

AL BORDE DEL ABISMO, 1789

Cuando el éxito profesional y la prosperidad económica de un maestro como Goya dependen tan estrictamente del medio social y político en el que se desenvuelve, la deriva de éste tiene repercusiones inevitables en aquél.

Las primeras escaramuzas de la Revolución francesa, que pasaron inadvertidas al pueblo español, inquietaron a los ministros de la corte de Madrid, que estaban muy bien informados. La muerte de Carlos III en diciembre de 1788, que dejó a su sobrino Luis XVI sin un importante apoyo en Europa, porque había sido el más temido y respetado de los Borbones españoles, también desequilibró la fuerte organización administrativa y política de España, obra de Floridablanca, que en el intervalo de tres años pasó de la posición de ministro todopoderoso a la de proscrito. Pero, por uno de esos giros del destino que son tan frecuentes en la historia de las naciones, los mismos que se alegraron de la desaparición del viejo monarca autoritario, bien pronto habrían de acusar las consecuencias de los acontecimientos franceses, y enfrentarse a situaciones dramáticas para las que no estaban preparados.

El ámbito financiero, en el que Francia y España habían sido especialmente solidarios desde el tercer pacto de familia, sería la causa de los primeros roces importantes entre ambos reinos: primero a causa de la identidad religiosa de la banca católica francoespañola, que a menudo fue un obstáculo para los planes de la banca protestante francohelvética y angloprusiana; luego, como hemos visto, porque el grupo francés interesado en los empréstitos españoles (encabezado por los Lecouteulx) se había convertido en un sindicato privilegiado de la importación de piastras que le proporcionaba prioritariamente el Banco de San Carlos, y desde 1785 era el sindicato de emisión de ese mismo banco. Según la bella expresión de Herbert Lüthy, «la economía francesa estaba encadenada al ritmo perezoso de los galeones de España».¹ Se comprenderá, pues, que la menor perturbación política en Francia repercutiera inmediatamente en España, y lo grande que era el poder de

Cabarrús, que seguía siendo director del Banco de San Carlos a pesar de los ataques lanzados contra él.

En agosto de 1788, a petición de Austria y pese a la hostilidad de María Antonieta, Necker fue llamado de nuevo al poder. Pero sus cualidades de estadista no estaban a la altura de su genio financiero y, cegado por la ideología volandera de su hija, no desempeñó bien su temible función. Después de que Calonne diera la alarma desde Londres el 9 de febrero de 1789, el partido francoespañol pensó que por fin podría imponer a Cabarrús, logrando que fuera llamado por segunda vez a Versalles para poner algún remedio a la situación económica, que estaba en completo marasmo. Cabarrús tenía tantos enemigos como Necker, concretamente el conde de Mirabeau, Talleyrand y Brissot, y el intento fracasó. El Journal del marqués de Bombelles del 3 de marzo de 1789 alude al hecho hablando de «la misión de Cabarrús» y de «Lecouteulx de la Noraye»² (por desgracia esta reseña aparece en la parte abreviada del Journal). La misión está confirmada por el manifiesto Marat-Héron de 1793, en el que ambos autores aseguran que al reunir los Estados Generales hay que llamar al Contralor general «Cabarrús de Madrid: se le ha enviado un correo al efecto».3

A falta de una publicación exhaustiva sobre los vínculos del banco de Lecouteulx con España, nos resulta imposible confirmar o descartar esta información, según la cual Cabarrús habría ido a Francia en los primeros meses de 1789. Ese mismo año le compró al conde de Aranda, con quien mantenía excelentes relaciones, la baronía y las tierras de Rabouillet, no lejos de Prades, en el Languedoc,4 lo que le permitió ostentar el título de vizconde de Rabouillet. Además, su padre Barthélemy Cabarrus de Bayona había accedido a la nobleza en virtud de las cartas patentes reales de abril de 1789 con el título de caballerizo. El documento, firmado por Luis XVI, también llevaba la firma de Laurent de Villedeuil.5 Vemos, pues, que antes de la convocatoria de los Estados Generales la estrella de Cabarrús estaba en el cenit, porque «en España —decían las cartas de nobleza de su padre— se ha ganado hasta tal punto la confianza del gobierno por sus profundos conocimientos en las materias de la banca y el comercio, que ha sido honrado con un puesto en el Consejo de Hacienda, y ha dirigido instituciones muy importantes, cuyas relaciones pueden ser de gran provecho para nosotros, y estrechar cada vez más los lazos que unen a ambos reinos».6

Con todas estas distinciones honoríficas, con las que la familia de Cabarrús ascendía a la clase social que correspondía a sus negocios, ¿podía permitirse el banquero algunos momentos de descanso? Su vida privada, según la malévola insinuación de Mirabeau, no parecía muy feliz. Nos gustaría imaginarnos a un abuelo emocionado (¡de 37 años!) asistiendo al bautismo de su primer nieto, Antoine François Julien Théodore, hijo de Teresa Cabarrús y Devin de Fontenay, celebrado el 2 de mayo de 1789⁷ en Saint-Louis-en-l'Ile, pero no hemos encontrado ningún rastro de su presencia en París.

El creciente poder del banquero no podía dejar de favorecer a sus allegados, entre los que se contaba Goya, uno de los principales beneficiarios de la protección de Cabarrús. El príncipe y la princesa de Asturias fueron proclamados rey y reina el 17 de enero de 1789 con los nombres de Carlos IV y María Luisa, y enseguida la corte se ocupó de sus retratos oficiales, que por supuesto fueron encargados a Goya. Sambricio, que ha reconstruido esmeradamente la historia de la serie, supone que este encargo se realizó entre el 9 de febrero y el 20 de marzo de 1789. Sea como fuere, el 30 de junio del mismo año, Goya presentaba a la administración de la corona un memorial para que le suministraran bastidores y cajas de embalaje para dos retratos de medio cuerpo del rey y la reina, así como para dos retratos de pie que había pintado.⁸ El 20 de marzo de 1789 la Academia de Historia responsabilizó a Jovellanos de la ejecución de sendos retratos de los reyes, y éste también se dirigió a Goya (el pago se realizó el 11 de septiembre de 1789).⁹ Otro par de retratos fue expuesto delante del palacio de Campomanes el 2 de septiembre de 1789, con motivo de la entrada solemne del rey en Madrid.¹⁰ Por último, se conserva la prueba documental de que los duques de Osuna también poseyeron un par de estos retratos reales. Existe un elevado número de copias y réplicas cuya autoría no es fácil de atribuir, sobre todo en el caso de los retratos de medio cuerpo. La crítica coincide en considerar que los de la Academia de Historia son originales auténticos.

No era la primera vez que Goya pintaba a un rey de España. Sin embargo, en esta serie no encontramos la inspiración habitual ni la espléndida factura de obras anteriores. Excepto esta creación intensiva de retratos reales, muchos de los cuales no fueron pintados personalmente por el artista, su hasta entonces abundante producción disminuyó, probablemente a causa de los acontecimientos políticos de este año crucial de la historia europea —ya hablaremos de ello más adelante.

De momento los enemigos de sus protectores están provisionalmente amordazados, y por fin se aprueba el esperado nombramiento de pintor de cámara del rey, tal como se lo anuncia a Zapater el 25 de abril de 1789: «Aora acabo de recivir por un amigo la noticia de que me han echo pintor de camara. (Esto es privadamente con que te lo participo y ofrezco como a Goicoechea que le escribire cuando reciva el abiso formal del conde)». El 30 de abril se comunica a Goya su nombramiento oficial, firmado por el marqués de Valdecarzana, sumiller de corps 12 y primo de Jovellanos. Detrás de este favor tan merecido se perfila la sombra del triunvirato Jovellanos, Cabarrús y Bernardo de Iriarte, quienes han conseguido que Carlos IV le conceda algo que no había conseguido arrancarle a Carlos III. El 2 de mayo, con su sarcasmo acostumbrado, Goya le escribe a Zapater que acaba de regresar del Sitio (Aranjuez), donde ha prestado juramento ante el sumiller de corps, con «el contralor a un lado y al otro el greffier», y «con mucha autoridad». Su única decepción es que no le han aumentado el sueldo, pero en la posdata dice que le han autorizado a besar las manos de Sus Majestades, que le han recibido con benevolencia.

10 marques de subramento de subramento ante el sumiller de corps, con «el contralor a un lado y al otro el greffier», y «con mucha autoridad». Su única decepción es que no le han aumentado el sueldo, pero en la posdata dice que le han autorizado a besar las manos de Sus Majestades, que le han recibido con benevolencia.

Tres días después de este momento, en que al artista parece haberle llegado por fin la recompensa por su talento y la posibilidad de disfrutarla con

el acceso a la corte, en Versalles se abre la sesión de los Estados Generales. Con ella se desencadenarán las primeras convulsiones importantes de la Revolución francesa, con un ritmo cada vez más rápido, que se extenderán como el rebote de una piedra por el agua hasta los rincones más apartados de la actividad cultural de Europa occidental.

A principios de mayo, Goya participa en el dictamen pericial de las obras de arte pertenecientes a la herencia de Carlos III. A finales, el 23 de mayo, la alegría del pintor da paso a un gran desasosiego, y le escribe a Zapater que su hijo único y adorado, Javier, de cuatro años, ha caído gravemente enfermo: «no he vivido en todo este tiempo». «Ya gracias a Dios esta mejor», y Goya vuelve a ocuparse de asuntos prácticos, pidiéndole consejo a Zapater sobre dónde estarán mejor 100.000 reales, si en el Banco de San Carlos, en Vales Reales o en los Gremios. Esta sencilla cuestión revela que en España empezaba a reinar la incertidumbre sobre la solidez de las inversiones, que acusaban las repercusiones de las dificultades del Tesoro francés.

En junio Javier Goya ha sanado, y el 23 su padre, ya tranquilo, le comunica a Zapater que a las nueve de la noche va a asistir a un concierto para la familia real, con una música excelente interpretada por músicos de la ópera y los teatros. En la posdata añade que después de haber oído ese concierto puede asegurar que la música era magnífica y había más de cien instrumentos, la lago extraordinario para la época. Pero lo más relevante de esta carta es que demuestra que Goya todavía no estaba sordo, como algunos han afirmado.

Por último, el 5 de agosto de 1789, el pintor felicita calurosamente a Zapater, que ha recibido el título de noble del reino de Aragón para él y sus descendientes, como reconocimiento a sus servicios y a la forma en que ha socorrido al municipio de Zaragoza, sobre todo durante las últimas hambres debidas a la escasez de pan, ocasión en la que había ofrecido desinteresadamente mucho trigo y dinero. Vemos que Zapater se había convertido en un hombre muy acaudalado, notable de Zaragoza y, como le decía Goya, con talento y olfato para los negocios.

La toma de la Bastilla de París el 14 de julio de 1789 y sus graves consecuencias políticas había sembrado la inquietud en el gobierno de Madrid, que trataba de minimizar su importancia. Richard Herr ha demostrado con numerosas pruebas que el pueblo español ignoraba por completo los acontecimientos franceses. Esto explica el alborozo que reinaba en Madrid el 21 de septiembre de 1789, día de la entrada solemne de los nuevos reyes, con celebraciones que duraron una semana. El 23 de septiembre las cortes se reunieron en la iglesia de San Jerónimo y el príncipe de Asturias, futuro Fernando VII, prestó juramento como heredero al trono. Estas cortes se componían de tres estamentos, el eclesiástico, el noble y las comunidades locales, estas últimas con poderes limitados. La decisión más importante de esta noble asamblea fue suprimir la ley sálica para que las mujeres de la familia real pudieran reinar. La cláusula permaneció secreta. Curiosamente fue Luis Paret y no Goya el encargado de pintar un cuadro conmemorativo del juramento del príncipe de Asturias. El propio rey había decidido las dimensiones

de esta obra,²⁰ muy narrativa, con aspecto de miniatura ampliada (Madrid, Museo del Prado).

Parece que la muerte de Carlos III levantó la prohibición que pesaba sobre Luis Paret, que probablemente estaba protegido por Pedro López de Lerena, cuya influencia fue en aumento con el advenimiento de Carlos IV. Enemigo mortal de Cabarrús, como ya hemos visto, Lerena era el defensor del comercio nacional, sobre todo del de los Cinco Gremios Mayores de Madrid, que gracias a él llegaron a su apogeo en 1789, año en que terminaron las obras de su palacio construido por José de la Ballina, hermoso edificio neoclásico que sigue en pie, en la plaza de Jacinto Benavente.

Con motivo de las fiestas de la entrada del rey en Madrid, Luis Paret fue el encargado de la decoración de la fachada del edificio, y se las ingenió para adornarlo con «pedestales redondos imitando mármol; estatuas de escayola en tamaño natural; tableros de mármol verde o atributos de las artes, agricultura, industria y comercio ... Los entrepaños de las ventanas, medallas ovaladas, con cabos romanos, cintas y crespón, con figuras alegóricas de los dominios españoles, pintados por don Luis Paret ... Los balcones estaban cubiertos de antepechos con balaustres de mármol y bronce y adornados con cortinas de damasco, guarnecidas en plata y oro y alumbrada toda la fachada por 128 mecheros para otras tantas hachas y 14 arañas de cristal, que estuvieron encendidas las tres noches que duraron los festejos».²¹ Esta especie de relicario barroco y laico se ganó las críticas de los amantes del neoclasicismo, y su autor fue tachado de afrancesado. Añadiremos que bajo un magnífico dosel cubierto de plata se había colocado el *Retrato del rey* por Zacarías González Velázquez.

Llegados a este punto, nos viene a la mente, a propósito de Cabarrús y sus fieles, el famoso monólogo del *Basile* de Beaumarchais sobre la calumnia: «Primero un rumor ligero rasando el suelo como la golondrina antes de la tormenta muy suavemente murmura y pasa y siembra al correr el dardo envenenado. Una boca lo recoge y suavemente os lo desliza al oído con destreza».

El ligero rumor repentino es el *Elogio de Carlos III* pronunciado en julio de 1789 por Cabarrús ante los miembros de la Sociedad de Amigos del País de Madrid, en el que el banquero, extravertido e imprudente, deja traslucir un poco sus ideas liberales. Suavemente llega después la publicación del *Elogio*, en el invierno siguiente, que provocó una investigación secreta de la Inquisición por impiedad,²² y rasando el suelo como la golondrina antes de la tormenta, aparece por último una carta anónima remitida directamente al rey de España el 13 de noviembre de 1789. Según el desconocido autor de la misiva, «este papel debiera llegar a manos de S. M. por el Ministro de Estado [Floridablanca] o el de Hacienda [Lerena], pero el uno es enemigo declarado del Banco y el otro lo protege ciegamente».²³ Se avisa al rey de que a primeros de noviembre el Banco de España no ha podido negociar las letras que le han presentado y se sospecha que la dirección ha comprado una enorme cantidad de fondos públicos franceses. A raíz de la investigación confidencial

encargada por Pedro López de Lerena, se supo que, en efecto, se habían invertido 30 millones en los fondos públicos franceses, la mayor parte en acciones de la Compagnie des Indes, todo ello con la aprobación oficial de Floridablanca²⁴ en noviembre de 1788. La operación había corrido a cargo del cónsul de España en París, Ocáriz, que en febrero de 1791 le escribe a Floridablanca quejándose de los apuros y disgustos que le ha costado esta malhadada inversión.²⁵ Si se tiene en cuenta que dos años después Ocáriz estará mezclado en el turbio asunto fraudulento de los convencionales encargados de la liquidación de la Compagnie des Indes, se comprenden las reservas de Lerena. Vemos, pues, que el ministro de Hacienda se movía con sigilo, dado que Cabarrús tenía aún mucho predicamento entre los accionistas y estaba muy bien relacionado, como lo demuestra su ingreso en la nobleza, el 29 de diciembre de 1789, con el título de conde de Cabarrús y vizconde de Rabouillet. Le concedieron el título de «Castilla» para él, sus hijos y sus descendientes.²⁶

Goya, por su parte, estaba lleno de entusiasmo, y en febrero de 1790 le cuenta a Zapater que al presentar al rey un cuadro que éste le había pedido para su hermano, el rey de Nápoles, el monarca le expresó su aprobación no sólo con elogios, sino dándole un abrazo, un gesto familiar en Carlos IV. Al mismo tiempo el rey le habló mal de Zaragoza y los aragoneses. Goya añade una curiosa frase recordando su celebridad y lo que le cuesta dominar su carácter, pero enseguida pasa a asuntos prácticos al señalar que quería pedir aumento de sueldo. La situación es tan poco propicia, que espera hacerlo en otra ocasión.²⁷

Pero la buena disposición del rey hacia el pintor no tenía mucho valor, porque la reina odiaba a la mayoría de los protectores de Goya, y era la única que tenía poder de decisión. Los protectores aragoneses estaban representados por el más ilustre de todos, el conde de Aranda, enemigo jurado de Floridablanca y sospechoso de involucrar a Manuel Delitala, marqués de Manca, segundo introductor de embajadores, en la campaña de libelos contra el ministro de Estado. Manca estaba relacionado con Jovellanos, pero también con el general Ricardos. Todos ellos detestaban la mala conducta de la reina María Luisa. Mariano Colón, amigo íntimo de Cabarrús, futuro duque de Veragua y a la sazón superintendente de policía, era el encargado de la investigación que desembocó en un proceso, en el que Manca y sus cómplices fueron los chivos expiatorios del pseudopartido aragonés.²⁸

En la lista negra no estaban todos los aragoneses, porque el amigo y protector de Goya, Juan Martín de Goicoechea, vecino de Zaragoza, fue ascendido en julio de 1789 a caballero supernumerario de la Orden de Carlos III. La distinción le fue entregada el 22 de febrero de 1790 por el canónigo Ramón Pignatelli, hermano del conde de Fuentes, en presencia de Hernández de Larrea, deán del Pilar, y del marqués de Villafranca de Ebro.²⁹

Aquí se plantea el problema del retrato de Goicoechea atribuido a Goya. Hay dos ejemplares, uno en la sede de la Sociedad de Amigos del País de Zaragoza y el otro en la colección de los marqueses de las Palmas. En el

ejemplar de Zaragoza leemos la siguiente inscripción: «Al Sr. Juan Martin de Goicoechea, caballero de la Real distinguida orden española de Carlos III por haber erigido y conservado a sus expensas esta escuela de dibujo a Beneficio de la Patria. La Real Sociedad aragonesa ofrece esta muestra de su agradecimiento, año de 1789». Hay algo que llama la atención: no se menciona que se trate de una obra de Goya. Y no podía ser de otra forma, ya que José Luis Morales, que siguiendo nuestro consejo realizó una pesquisa en los archivos de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, halló la prueba documental de que el retrato es obra de Merklein, probablemente cuñado de Bayeu, no su suegro Juan Andrés Merklein. La escasa personalidad del estilo y la falta de garra en la factura no tienen nada que ver con Goya. El rostro impertérrito y la expresión reservada del modelo denotan un gran poder de concentración en este vasco cuyo carácter parece opuesto al de Cabarrús, su paisano, y Zapater, su amigo.

Luego está el ejemplar de los marqueses de las Palmas, que no hemos visto, y que en fotografía no parece ser tampoco de mucha calidad. ¿Existió un original que se ha perdido? Tendría gracia que Goya no hubiera pintado,

una vez al menos, un digno retrato de su amigo Goicoechea.

En enero de 1790, Cabarrús se vio envuelto en un desagradable incidente en Madrid, acerca del cual se mostró muy reservado el embajador francés La Vauguyon. Un consejero de la *chambre des enquêtes* del Parlamento de París, Bodkin Fitzgerald, colega de Jean-Jacques Devin de Fontenay (marido de Teresa Cabarrús), se reunió con Cabarrús por estas fechas en la capital española. Invitado a casa del duque de Crillon, Fitzgerald había dicho algo inconveniente del conde de Artois, y Crillon le había echado. Este último, amigo del conde de Artois, tenía gran influencia en Madrid, y al día siguiente Fitzgerald fue detenido en casa de Cabarrús, donde se alojaba. Devin de Fontenay le suplicó al embajador francés que interviniera ante las autoridades españolas, que pusieron discretamente en la frontera al deslenguado.

Como colofón de este rápido repaso de los acontecimientos del año I de la Revolución francesa, cabe destacar la increíble ascensión de Manuel Godoy. En cuanto fue enterrado Carlos III, ascendió rápidamente en el ejército, saltándose el escalafón para pasar, con 22 años, de simple guardia de corps a exento del mismo regimiento, y en otoño a la Orden de los caballeros de Santiago.³¹ La reina María Luisa, que por fin podía dar rienda suelta a su pasión, lo hacía sin el menor recato, propiciando una serie de abusos que acabarían llevando al reino de España a la ruina.

Capítulo X

EL DESENCANTO DEL DÍA SIGUIENTE. LA CAÍDA DE CABARRÚS, 1790-1791

En la península ibérica, ante el avance imparable de las ideas liberales, surge una resistencia pertinaz que utiliza contra ellas todas las armas de la perversidad y el maquiavelismo. La alarma provocada por el avance inexorable de la Revolución francesa sitúa a Cabarrús en una difícil situación, aprovechada por los adversarios de sus ideas económicas y financieras para lanzar una campaña de difamación, destinada sobre todo a borrarle de la escena política. Los allegados de Cabarrús, y en particular el más fiel de todos, Jovellanos, que proclama su solidaridad con el financiero, pronto sufrirán las desagradables consecuencias de estas maniobras mezquinas.

Ceán Bermúdez estaba convencido de que los «atroces tiros» de Lerena contra Jovellanos pretendían desacreditarle, propagando la especie de que había proferido calumnias ofensivas contra la reina, «que aunque nunca las pudieron probar, dexaron resentimiento en su corazon».¹ Según Ceán, la desgracia de Cabarrús no tuvo más causas que intrigas palaciegas de esta índole.

Aunque Ceán tenía buenas fuentes de información, cuesta creer que esta sea la única explicación de la desgracia del grupo de Cabarrús. Podemos estar seguros de que Jovellanos, magistrado de costumbres austeras, no aprobaba la conducta de la reina, pero no la criticaba abiertamente. También podemos estar seguros de que Francisco Cabarrús, que odiaba a Lerena, protegido de María Luisa, cometió la imprudencia de hacer comentarios irrespetuosos y peor todavía, chistosos, ya que en la época de Carlos III estaba permitido criticar severamente los caprichos y pasiones de la princesa de Asturias. Pero las condiciones sociales y políticas habían cambiado mucho, y otras razones, esta vez de Estado, hicieron que Cabarrús cayera en desgracia. Lerena representaba el cártel de los nacionalistas, apegados a los métodos tradicionales de gestión financiera. Las arriesgadas innovaciones bancarias del vasco y sus proyectos de reforma social chocaban con los intereses y las convicciones de gran parte de la corte. Además, los enemigos profesionales

de Cabarrús en el extranjero tenían capacidad para presionar en las plazas españolas, y sin duda Lerena estaba mucho más al corriente de la posición internacional real del director del Banco de San Carlos de lo que suponen los historiadores. Siguiendo los métodos ancestrales de disimulación de la Inquisición y el poder secular español, el ministro y sus acólitos se dedicaron primero a desacreditar a Cabarrús, y luego montaron un proceso en el que nunca se supo el motivo real de su detención. Es muy difícil, pues, desvelar los primeros indicios de su caída.

Jovellanos, refiriéndose a Cabarrús, decía que su franqueza rayaba en la indiscreción, y Ceán, por su parte, lamentaba que a menudo actuase «sin conocimiento del terreno, defecto capital del conde».2 Da la impresión de que el banquero tardó en darse cuenta del peligro que corría cuando los cambios políticos en Francia y España invirtieron completamente las relaciones de fuerza. Las conclusiones de la Inquisición sobre su Elogio de Carlos III revelan, curiosamente, las posiciones de sus enemigos. Por supuesto le acusaban de haber «leído con afición a algunos de los falsos filósofos y políticos del día», se mostraban indignados por la alusión a la Iglesia «miserable y escolástica», y en conjunto los inquisidores veían el Elogio como «un libelo infamatorio lleno de injurias contumeliosas a nuestra España, de dicterios intolerables a la Casa de Austria, de proposiciones falsas, capciosas, temerarias, asonantes y escandalosas». 3 Dejando a un lado su carácter absurdo, esta filípica molieresca, con su encendida defensa de la casa de Austria, delata una hostilidad inconfesable hacia los Borbones, ya que aún había muchos españoles para quienes los Habsburgo eran la dinastía de los patriotas. Cabarrús tenía partidarios poderosos y pudo ser informado de la clase de críticas que vertía contra él la Inquisición, algo nada común, y el 20 de febrero de 1792 le escribió al Gran Inquisidor para justificarse, sobre todo desde el punto de vista de su fe católica, recordando los nueve años que había pasado con los padres oratorianos. 4 Oficialmente este asunto no siguió adelante, por lo menos en apariencia.

Cabarrús y Lerena, como hemos dicho, se odiaban. El primero decía que el segundo era rapaz e inepto, y éste a su vez tachaba a Cabarrús de truhán y ladrón. Lerena, duro y tozudo, probablemente sin capacidad de réplica, tenía que soportar las puyas de Cabarrús, brillantes y llenas de ingenio, que siempre daban en el blanco. Por eso el ministro de Hacienda trataba por todos los medios de confundir a su antagonista, y en marzo de 1790 encargó una inspección fiscal confidencial sobre la gestión del Banco de San Carlos. Los dos funcionarios fiscales designados para este cometido declararon que no habían encontrado nada anormal. La dirección del banco y los accionistas no vieron con buenos ojos la intromisión del fisco. No obstante, entre los amigos de Cabarrús debió cundir la inquietud, y el 5 de abril de 1790 Jovellanos fue apartado de la corte so pretexto de que tenía que dirigirse a Salamanca y luego a Asturias a visitar las minas de carbón. El 18 de abril Cabarrús solicitó un pasaporte a Floridablanca para viajar a Bayona, pues su padre deseaba verle por distintas razones, y le fue entregado el documento. Al mis-

mo tiempo tomó una serie de medidas privadas que revelaban su intención de marcharse de España por mucho tiempo. Eso no entraba en los planes del ministro de Hacienda, pues temía que el regreso del banquero a Francia acarreara la disolución de la sociedad del Banco de San Carlos y la reclamación del reembolso de las acciones.⁹

Uno de los grandes protectores de Cabarrús, Floridablanca, perdía poder de día en día, enfrentado a dificultades imprevistas derivadas de la situación en Francia, y a la falta de apoyo de Carlos IV. Aunque Lerena le debía su carrera, la tensión entre ellos iba en aumento. El 25 de abril de 1790 Vaudreuil le escribió al conde de Artois que «entre Floridablanca y el ministro de Hacienda [Lerena] ha habido fuertes altercados; este último tiene una gran ambición, va a casarse con una camarista favorita de la reina de España, y quiere contrarrestar el crédito del señor Floridablanca». 10 Vaudreuil estaba bien informado: Lerena se casó con María Josefa Piscatori, nieta de la señora Laura, la italiana hermana de leche de María Luisa. El novio tenía 56 años y la novia 15. Creemos que este matrimonio desigual inspiró el Capricho n.º 2 de Goya, cuya levenda está tomada de una sátira de Jovellanos, A Arnesto: «El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega». Pues bien, el comentario a los Caprichos de la Biblioteca Nacional de Madrid alude a las «Bodas de camaristas». 11 Probablemente sea un juego de palabras. Esta boda era una maquinación de la reina, que quería ganarse a Lerena, muy complaciente con el presupuesto real. Es comprensible que María Luisa prefiriese a un ministro que toleraba sus fantasías, antes que a uno que reprobaba sus desvaríos. El 25 de abril de 1790 la remodelación ministerial asestó el primer golpe al poder de Floridablanca, que tuvo que desprenderse del Ministerio de Gracia y Justicia a favor de Antonio Porlier, futuro marqués de Bajamar, quien pertenecía al Consejo y a la Cámara de Indias. Hombre duro y autoritario (pintado por Goya, un retrato que ha desaparecido), también él era antiguo agente fiscal, y poco favorable a Cabarrús.

Durante el mes de mayo Lerena permaneció a la expectativa, temiendo una reacción desfavorable a sus proyectos por parte del grupo de accionistas del Banco de San Carlos. Al ver que Cabarrús aceleraba sus preparativos de viaje, el 30 de mayo ordenó que le retiraran el pasaporte, ¹² y convocó una junta general del banco para el 7 de junio. ¹³ Desgraciadamente Campomanes, a la sazón presidente del Consejo de Castilla, que carecía de carácter y decisión, no se atrevió a oponerse a las maniobras de Lerena, algo que después le reprocharía amargamente Jovellanos.

Entre el 7 y el 14 de junio más de trescientas personas asistieron a la junta general en la que, en medio de arduas discusiones técnicas, se debatió el asunto de los fondos invertidos en Francia, algo que según el ministro de Hacienda había provocado la baja de las acciones del Banco de San Carlos, y por consiguiente la falta de dividendos. Galabert, cuñado de Cabarrús, propuso que dimitieran los directores del sector de letras de cambio. Campomanes abogó enérgicamente para que la asamblea terminara sus sesiones lo antes posible en el sentido exigido por el rey. Pero la dirección del Banco de San

Carlos y los accionistas se resistieron a las órdenes de arriba, y el 14 de junio de 1790 se tomaron los siguientes acuerdos: que el rey nombrara a los directores, que una comisión especial examinara los fondos adquiridos en Francia, tal como proponía Cabarrús (a diferencia de los agentes fiscales), la proclamación de la legalidad y buena fe de la asamblea general, el nombramiento de nuevos comisarios para revisar las cuentas de Juan Bautista Montaldi (cuyo expediente aparecerá en los ficheros de la Sureté générale de París, en 1793), y el agradecimiento a Su Majestad por la concesión del título de conde a Cabarrús. ¹⁴ Así pues, éste salía del banco por la puerta grande, y Lerena no le perdonaría este último éxito. De todos modos su situación empeoró, porque le prohibieron salir de Madrid —aunque parece que pensó en escapar sin permiso oficial.

Cabarrús vivía en un caserón de la madrileña calle de Hortaleza con sus hijos Domingo y Francisco, de dieciséis y once años. En esa época también vivía con él su primo François Batbedat, hijo de una hermana de su madre, Marie Lalanne. Su mujer María Antonia Galabert, que en el verano de 1789 había vuelto a París, se encontraba entonces en Valencia. No era ningún misterio que el matrimonio ya no funcionaba. Más adelante veremos que, según los rumores, la condesa de Gálvez ocupaba un lugar preferente en el corazón de Cabarrús.

El banquero había guardado su vajilla de plata en casa del embajador francés, La Vauguyon. La valiosa carga fue transportada en la carroza de la marquesa viuda de Estepa y el recibo fue firmado por la condesa de Gálvez. ¹⁵ Al mismo tiempo Cabarrús despidió a su personal y encargó la clasificación de sus papeles a su hijo y a Leandro de Moratín, el amigo íntimo de Goya. Había entregado parte de su biblioteca a M. de Puybray, cónsul general de Francia en Madrid. Estos preparativos eran una señal inequívoca de que no se fiaba en absoluto de la nación española, a la que sin embargo debía su fortuna, lo cual sacaba de quicio a sus enemigos.

El último acto del drama empezó con una carta del 12 de junio de 1790 16 que Cabarrús dirigió a su amigo Marcos Remón, rico hombre de negocios de Cervera del Río Alhama, villa situada cerca de la frontera aduanera entre Castilla la Vieja, Aragón y Navarra. Esta carta, redactada en términos misteriosos, tenía todo el aspecto de una petición de socorro. Cabarrús quería entregarle a Remón una cosa importante, pidiéndole que guardara el secreto y que sólo se podía revelar de viva voz. Sugería que Anselmo, hijo de Marcos Remón, fuera a verle urgentemente para ponerse de acuerdo con él. Jean-Pierre Lalanne, tío de Cabarrús, se encontraba entonces en Cervera. Provence, portador del billete de Cabarrús y criado de François Batbedat, tuvo la mala suerte de ser detenido a poca distancia del domicilio de los Remón.¹⁷ La peligrosa misiva cayó en manos de la policía y fue enviada de inmediato a Madrid, donde se convertiría en el principal cuerpo del delito para acusar a los Remón de contrabando. En uno de sus primeros interrogatorios después de su detención, Cabarrús declaró que había enviado dos coches con su guardarropa, una biblioteca portátil y objetos personales con destino a Bayona, y que lo había planeado a partir del 2 de junio de 1790,18

una confesión sorprendente, teniendo en cuenta que tenía prohibido salir de Madrid. Sin duda cuando le detuvieron fue para evitar que se fugara. La detención se realizó el 25 de junio a las 10 de la noche, le llevaron a la cárcel de los Inválidos de Santa Isabel, en la calle del Prado, y le tuvieron incomunicado. Ya hemos dicho que ni las intrigas de la corte ni las operaciones financieras del banco justificaban un rigor semejante, y aunque la mayoría de sus rivales se movían por envidia, odio o estupidez, era normal que el gobierno español temiera las indiscreciones de Cabarrús una vez estuviera fuera de España, porque estaba al corriente de numerosos secretos de Estado y tenía lazos familiares y de negocios con el medio constitucional francés, en particular con los Lameth y los Lecouteulx. Charles de Lameth se había casado en 1784 con Marie-Anne Picot, hija de ricos negociantes de Bayona y muy amiga de Teresa Cabarrús, a la que tutelaba gustosamente. En mayo de 1790, cuando Charles de Lameth, diputado en la Constituyente, pidió enérgicamente a la tribuna de la Asamblea la revocación del duque de Vauguyon, a quien acusaba de ser el instigador de la guerra entre España e Inglaterra, 19 en Madrid se armó un buen escándalo. Carlos IV y Floridablanca salieron en defensa del embajador de Francia, sin éxito, y España rechazó el envío de otro diplomático francés. Probablemente los numerosos interrogatorios a que fue sometido Cabarrús pretendían hacerle confesar sus contactos reales con ciertos protagonistas de la Revolución francesa y sus corresponsales en España. Pero él siempre tuvo el aplomo de mantener sus declaraciones en un plano estrictamente técnico y financiero.

Cuando la condesa de Cabarrús se enteró de la detención de su marido, corrió a Madrid y removió cielo y tierra para conseguir, por lo menos, que suavizaran las condiciones de su reclusión. Jovellanos, en cuanto estuvo informado, le pidió un salvoconducto a uno de sus amigos, Valdés, ministro de Marina, y el domingo 22 de agosto llegó a la capital, a cuyas puertas le estaba esperando el fiel Ceán, que había acudido antes que él para suplicarle que regresara a Salamanca. Pese a los reproches de Ceán, que trató de hacerle ver la inutilidad y el peligro de su iniciativa, Jovellanos siguió adelante. Primero fue a ver a su gran amiga la condesa de Montijo, que estaba ausente, al igual que la condesa de Gálvez. Luego se encontró con ellas en casa de C. (?), y ellas le dieron las informaciones pertinentes sobre el origen y la importancia de las desdichas de Cabarrús. La inicial C. no podía corresponder a Campomanes, porque éste se había negado tercamente a recibir a Jovellanos. Tampoco podía tratarse de Cabarrús, que estaba encarcelado e incomunicado.

Durante los seis días que duró su estancia en Madrid, Jovellanos fue a ver, con más o menos fortuna, a numerosas personalidades, como el duque de Híjar, presidente del Consejo de las Órdenes y padre de la joven condesa de Aranda, el duque de Alburquerque, el de Belmonte, el conde del Carpio, el ministro Valdés, que estuvo muy amigable, la condesa de Montijo, la marquesa de Valdecarzana (esposa de su primo) y el duque de Almodóvar.²² En una palabra, Jovellanos llamó a todas las puertas, sin obtener resultado. Con

gran pena vio cómo Campomanes se mostraba completamente hostil, y Jovellanos tuvo que enviar a Ceán Bermúdez para que le entregara en mano una carta. El gobernador del Consejo de Castilla sólo quiso contestar de viva voz, por medio del mismo Ceán, diciendo que era un amigo, que siempre actuaría como tal en favor de Jovellanos y sus intereses, pero que éste inspiraba temor, estaba vigilado y en la lista de proscritos. «Si queria ser heroico, él no podia, ni sabia serlo», y concluyó negándose a ver al magistrado asturiano.²³ Ceán Bermúdez, fuera de sí, declaró más tarde que Campomanes estaba muerto de miedo, se había vendido a la corte o se había vuelto imbécil. Sencillamente, era un hombre de gran altura intelectual pero con poco carácter. Pese a su cobardía, él tampoco pudo evitar caer en desgracia.

El 27 de agosto, por orden expresa de la corte, Jovellanos tuvo que marcharse a Asturias ²⁴ sin haber podido hacer nada por Cabarrús, «el amigo», cuyo recuerdo emocionado aparece con frecuencia en su *Diario*. De hecho se trataba de un exilio puro y simple, y bien pronto el grupo de los ilustrados que él encabezaba, estrechamente vigilado, se deshizo. Unos sufrieron su misma suerte y otros tuvieron que expatriarse.

En la reorganización del Banco de San Carlos fue destituido el conde de Altamira, cuñado del duque de Alba. Fue el precio que pagó por haber apoyado a la dirección del banco durante las juntas generales previas a la disolución. A partir de entonces el banco quedó a discreción del gobierno y perdió el poder internacional que había adquirido gracias a Cabarrús.

GOYA PASA DE LA FELICIDAD A LA INTRANQUILIDAD

Da la impresión de que Goya, en plena euforia por su reciente nombramiento y la libertad recobrada gracias al nuevo régimen, no midió bien al principio los inconvenientes que podía acarrearle la persecución de Cabarrús. Además, Lerena protegía a Francisco Bayeu, y en 1790 le encargó que realizara, conjuntamente con Ramón Bayeu y Goya, la decoración de la iglesia parroquial de Valdemoro, su pueblo natal, cercana a Getafe. Bayeu se había reservado la obra más importante, la Asunción, firmada y fechada en 1790, mientras que Goya pintó la Visita de la Virgen a san Julián para la parte derecha del retablo, obra terminada antes del verano de 1790.25 Sabemos que Lerena le había encargado su retrato, de modo que no estaba mal visto por el ministro. Pero su relación con Jovellanos y sus amigos, y sus inversiones en el Banco de San Carlos, no eran un misterio para nadie, de modo que el 17 de julio de 1790,26 tres semanas después del apresamiento de Cabarrús, le aconsejaron («con licencia mía», dice Valdecarzana) que fuera a tomar los «aires marítimos» a Valencia, según la expresión del pintor, durante dos meses y con su familia. Así se lo comunica a Zapater el 28 de agosto de 1790, precisando que ya está allí desde hace más de quince días y si no fuera porque sólo le autorizan a ir a Valencia «te iba a ber, cara de oso».27 En septiembre vuelve a escribirle en tono burlesco, diciéndole que va a hacer

que le preparen un lienzo para su cuadro y «que ya no bibiré hasta que te lo haga». ²⁸ El 31 de agosto Zapater le había recomendado a don Ángel Plaudo de las Casas, de Valencia.

En cuanto Goya apenas vuelve a Madrid, el 9 de octubre sale por la noche hacia Zaragoza, adonde llega en posta el 12 de octubre, fiesta del Pilar, en compañía de Pepe, seguramente José de Yoldi. Los dos compadres le cuentan a Zapater un relato humorístico, afirmando que después de escribirle una carta en Madrid habían llegado a la conclusión de que era mejor llevársela ellos mismos, y habían puesto manos a la obra. Es guramente no había un ápice de verdad en esta historia, ya que además Goya no podía salir de la ciudad sin permiso oficial. Sámbricio no menciona ninguna licencia que le autorizara a ausentarse en esas fechas, y es difícil saber cuál fue la verdadera causa del repentino viaje. Según Zapater, Goya permaneció tres semanas en Zaragoza, hasta el 4 de noviembre, dando muestras de un buen humor «admirable». Es contra del porte de la ciudad sin permiso oficial según Zapater, Goya permaneció tres semanas en Zaragoza, hasta el 4 de noviembre, dando muestras de un buen humor «admirable».

Durante su estancia el pintor realizó por fin el retrato del amigo de su niñez, que hoy se conserva en una colección privada suiza y se expuso como tal en Martigny en 1982.³¹ En la parte inferior izquierda del cuadro hay un papel con estas palabras: «mi amigo mart" / Zapater con el / mayor trabajo / te ha hecho el / retrato / Goya / 1790». Al estar el lienzo muy gastado, se ha sospechado que podría tratarse de una copia. Pero la afectuosa expresión de la cara, los grandes ojos claros y melancólicos y la nariz larga y aguileña (Goya le llamaba narizón) denotan un sentido de la observación poco común en los copistas, y abogan por la autoría de Goya.³²

Días felices para el artista en los que, tanto en Valencia como en Zaragoza, se reconocieron sus méritos. El 22 de octubre la Sociedad Aragonesa de Amigos del País le admitió como miembro de honor de su asociación, y el 29 Goya envió una carta de agradecimiento a su secretario, Diego de Torres. Al día siguiente, 30 de octubre, manda otra carta de agradecimiento a la Academia de Bellas Artes de Valencia por su elección como académico. Las dos cartas fueron escritas en Zaragoza.

Cuando Goya volvió a Madrid en noviembre de 1790, el clima francoespañol se había deteriorado aún más. Durante el verano, Mirabeau había propuesto con gran insolencia que el pacto de familia se convirtiera en pacto nacional, y España, abandonada por Francia en su lucha contra Inglaterra, firmó en 1790 una transacción con el gobierno inglés sobre la bahía de Nookta, que enfureció a la Asamblea Constituyente francesa. Los libelos revolucionarios de este país circulaban clandestinamente por Madrid, y Floridablanca decidió expulsar a los franceses cuyas ideas no parecían ortodoxas, al tiempo que se mostraba menos contrario a la entrada de emigrados. Estos hechos no eran nada favorables para el círculo de Cabarrús, y en el mes de septiembre de 1790 algunos de sus allegados fueron encarcelados o exiliados.

El 4 de septiembre de 1790 la condesa de Cabarrús, que había recibido la orden de salir inmediatamente de Madrid, se dirigió con sus hijos a Valencia,

donde le habían asignado la residencia.35 Poco después, el 12 de septiembre, fue encarcelado François Batbedat, primo de Cabarrús. Permanecería en la cárcel quince meses. En cuanto a la condesa de Gálvez, su origen francés y su amistad con Cabarrús la señalaban a ojos de Lerena y Campomanes, de modo que fue desterrada a Valladolid, adonde llegó el 18 de septiembre de 1790.36 En una de las numerosas súplicas que dirige a Floridablanca, tiene la fuerza de carácter y la dignidad de no renegar de los vínculos que la unen a Cabarrús, y llega a revelar que desea casar a sus hijas con los hijos del banquero.³⁷ Pasa revista a sus principales amigos, afirmando que son personas por encima de toda sospecha y que no mantienen ninguna relación especial con Francia. Entre ellos cabe citar a Fernando Mangino (más adelante retratado por Goya), don Fernando de Córdoba, teniente general, don Gaspar Leal, antiguo director de la Compañía de Caracas, don Francisco de Saavedra, futuro ministro de Hacienda pintado por Goya en 1797, y la familia de Sabatini, el oficial superior y arquitecto al que hemos encontrado con frecuencia en la vida profesional de Goya, el que le quería quitar sus «guapos borrones» en 1786.

La investigación policial realizada a petición del juez Vilches, encargado por Campomanes de instruir el proceso contra Cabarrús, y que detestaba a este último, hacía hincapié en las visitas diarias del vasco a casa de la condesa de Gálvez, donde cenaba después de las 11, cuando los invitados se habían marchado, y se quedaba, hasta las doce. Aunque un testimonio como este no tenía mucho valor, no se le podía negar su parte de verdad, y servía para demostrar que entre Felicia Saint-Maxent y Francisco Cabarrús había una relación íntima. ³⁸ Con eso bastó para desterrar a la condesa de Gálvez, y a Fernando de Córdoba, Gaspar Leal y las señoras Sabatini, entre otros.

A finales de 1790 hubo un acuerdo amigable entre la nueva dirección del Banco de San Carlos y Augustin Quesneau, representante de las casas Lecouteulx y Magon de la Balue, que volvía a comprar por 29.500.000 reales los fondos franceses adquiridos anteriormente por el banco.³⁹ Los directores del organismo español, convencidos de haber hecho un buen negocio, respiraron aliviados. Los hechos demostraron lo equivocados que estaban, ya que en 1793 Quesneau se dio a la fuga, y fue detenido.

Goya había regresado muy contento de Zaragoza en noviembre de 1790, y el 6 de este mes asistió a una reunión de la Academia. Al terminar el año se da cuenta de que las cosas han cambiado. Además de la preocupación por la enfermedad de su hijo, aquejado de viruela, el espectro de la desgracia se le aparece súbitamente cuando vuelve a ver a sus colegas. Hasta entonces Goya, pintor de cámara, recibido de forma condescendiente por el príncipe, protegido por el sumiller de corps Valdecarzana, en buenas relaciones con Lerena, estaba convencido de que por fin le tomaban en serio y podría librarse de pintar cartones de tapices, que para él eran obras indignas de su talento. Todavía no es el maestro prudente y perspicaz de los años 1800, porque ya goza de todas sus facultades y cree ingenuamente que está bien visto en la corte. Además, ¿cómo podía conocer, desde su posición, las luchas crueles y

taimadas que se libraban en la corte, más allá del asunto Cabarrús? Ya lo comprendería. De momento aún no se imagina que la caída en desgracia de sus verdaderos protectores le sitúa de nuevo a merced del poder. Se puede suponer que a Valdecarzana no le favorecía nada su parentesco con Jovellanos, pero tampoco era cuestión de desterrarlo. De modo que alguien tuvo la idea elegante y práctica de alejarle enviándole a Viena el 23 de enero de 1791 como embajador extraordinario cerca del emperador, con motivo de la coronación. 40 El 6 de marzo de 1791 Fernán Núñez reseña su paso por París. Así pues, a partir de ese año es el duque de Frías quien firma las órdenes dadas a Goya. Por este motivo creemos que una importante carta remitida por Goya a Zapater en la época de Pascuas es de 1790, y no de 1791.41 En efecto, Goya habla en ella de su jefe («Gefe mio») Valdecarzana, que luego será destinado a funciones honoríficas, como acabamos de ver. Al principio de esta misiva el artista lamenta la pérdida de otra carta enviada a Zapater en la que se había descuidado demasiado. ¿Se trata, tal vez, de una divertida y chistosa, en la que agradece el envío de vino, licor y cosas de comer, sin fecha ni dirección, que pertenece a la colección Casa Torres? Un pasaje de esta carta escrita en tiempo de Pascuas, en el que Goya revela lo precario de su posición, merece ser citado integramente:

Ya estoy algo mejor y mas firme, hoy he hido a ber al Rey mi Sr. y me ha recivido muy alegre, me ha ablado de las viruelas de mi Paco (que ya lo sabia), le he dado razon y me ha pretado la mano y se ha puesto a tocar el violin. Hiba con miedo por que á abido persona de mi profesión que a dicho en el mismo cuarto que yo no le queria servir, y otras cosas que acen los hombres viles, a mi, sin saber porque, me quieren los mas de la servidumbre y los que abia delante que no se quien son se le echaron encima y afearon mucho el echo; y no mas en confuso me contaron lo que te digo. Te parece que alivió de luto al que otras partes pasa lo que sabes, pues aun ya mucho mas con los Gefes digo, Gefe mio, Baldecarzana, Secretario y Mayordomo Mayor, lo quieren ser, y en estos a encontrado mas cabida el beneno, pero no dan mas que con una esquina de porfido. Como un C. que primero se aran mil pedazos que acerle ceder ni un pelo. Basta de este mal asunto que te abra rebuelto el ombligo y a mi mas.⁴²

Hoy sabemos que la persona de la profesión que había denunciado a Goya era Maella, quien el 28 de abril de 1790 le escribe a Sabatini para decirle que el aragonés no quiere pintar los cartones de tapices destinados al despacho del rey en El Escorial.⁴³ Rápidamente, el 30 de abril, Sabatini se lo comunica al marqués de Santa Cruz, que no da curso a la denuncia.⁴⁴ No obstante, ya hemos visto que los hechos del verano de 1790 habían alterado las relaciones de fuerza en la corte, y el 13 de abril de 1791 Livinio Stuyck, director de la fábrica de Santa Bárbara, temiendo el paro forzoso de sus obreros, volvió a la carga quejándose de Goya oficial y *directamente* al rey, lo cual era muy grave.⁴⁵ Según Stuyck el nuevo pintor de cámara le había dado una respuesta tan extravagante como ilegal a propósito de los cartones de tapices, alegando que no podía ni quería pintarlos, porque ahora ocupaba un

puesto más elevado, favor por el que debería estar más dispuesto a ponerse al servicio de Su Majestad. El director de la fábrica añadía que Mengs, Francisco Bayeu y Maella habían estado de acuerdo con ese tipo de trabajo, así que no veía por qué Goya no podía hacer lo mismo. Pero este último cobraba el mismo sueldo a pesar de su nombramiento, mientras que Francisco Bayeu, con un título similar, cobraba un sueldo de 50.000 reales. 6 En realidad la resistencia de Goya se debía sobre todo a la desigualdad entre Bayeu y él.

Al margen de esta lamentable historia, nos encontramos con una de las principales causas de la amargura de Goya, expresada con tanta frecuencia en su obra: la mediocridad de su círculo profesional. Mengs, pintor famoso pero académico, Bayeu, que había logrado cierto grado de perfección, como dice justamente Ceán, y Maella, excelente decorador, habían alcanzado un respetable nivel creativo y no pasaban de ahí. Ninguno de ellos le llegaba a Goya a la suela del zapato, y él lo sabía. Debía sacarle de quicio que les midieran por el mismo rasero, y sobre todo comprobar que la mayoría de la corte, a menudo de buena fe, no hacía ninguna distinción entre su genio y el talento de ellos, porque eran incapaces de distinguir una obra maestra de un mamarracho. Su actitud, en estas circunstancias, era muy peligrosa, ya que sus protectores sinceros, los que apreciaban el verdadero valor de su arte, habían sido destituidos, desterrados o encarcelados. Hasta Ceán Bermúdez, su más antiguo admirador, recibió la orden de marcharse de Madrid en 1791 y se estableció en Sevilla para organizar los archivos de Indias.⁴⁷

Francisco Bayeu debió temer que, por ser cuñado del recalcitrante, el oprobio que cayera sobre Goya le salpicara también a él, y trató de hacerle entrar en razón. Goya, vencido, el 9 de mayo de 1791 48 dirigió una carta llena de resignación a Sabatini (quien, a pesar de que su mujer e hijas fueron relacionadas con la condesa de Gálvez, no había caído en desgracia). El pintor pedía que le enviaran las dimensiones de los cuadros, y el 3 de junio de 1791⁴⁹ le escribió a Bayeu mandándole una copia de la respuesta a Sabatini, en la que anunciaba su rendición con respecto a la orden cursada por Lerena para la realización de los cartones. Añadía: «tengo cuasi acabado el borron del mayor cuadro de la pieza del despacho del Rey, del Real sitio de San Lorenzo», es decir, La boda. Pero lo curioso es que en este cartón aparece un matrimonio desigual, con una belleza joven y morena unida en matrimonio a un viejo señor muy feo. Esta representación bien podría ser una alusión a la reciente boda de Lerena, quien sólo desde el 10 de marzo de 1791 ostentaba el título de conde. Un honor del que el ministro de Hacienda no pudo gozar mucho tiempo, ya que a finales del otoño cayó gravemente enfermo, falleciendo a primeros de 1792. Además, parece ser que le perjudicó la ascensión de Godoy en el año 1791. ¡Qué tentador resulta imaginar que en el momento en que Lerena dejó de serle útil a la reina, Goya se divirtió retratando los rasgos del grotesco novio en un cartón de tapiz! ¿Acaso no le había encargado el rey que pintara asuntos campestres y jocosos? Se diría que el incorregible Goya iba ganando confianza: si Las mozas del cántaro, pese a la

posible alusión en el equilibrio de los cántaros, no es más que un motivo tradicional, *El pelele*, tratado con un evidente sentido del humor y de la caricatura, se presta a interpretaciones algo irónicas. (Los tres cartones se encuentran en el Museo del Prado.)

Si leemos el final de la carta antes citada de Goya a Bayeu no podremos evitar una sonrisa, porque le pide a Dios con el mayor fervor que le quite el espíritu rebelde que le «sobra» en estas ocasiones, para no incurrir en nada que parezca soberbia, y le reprima en lo que le resta de vida para que pueda realizar lo mejor posible sus obras. Por último lamenta las molestias que ha ocasionado a Bayeu y le da las gracias por haberle avisado a tiempo del peligro que corre. Esta carta posee un tono inusitado en el epistolario de Goya. Por suerte, su genio no era tan fácil de doblegar y se crecía con las dificultades. Pronto aprendió a disimular sus sentimientos, para después sacarlos a relucir con trazos vengadores, crueles e indelebles en el lienzo o el papel. Hay personas que cuando se enojan resultan peligrosas, pues colocan en la picota de la posteridad los errores de un personaje, que de no ser por ellos habría caído en el olvido. ¿Alguien se acordaría hoy del arzobispo de Salzburgo sin Mozart, o de la reina María Luisa sin Goya?

Y justo cuando la tormenta estallaba sobre su cabeza, a finales de marzo o comienzos de abril de 1791, pintó una de sus más exquisitas obras maestras, el retrato de *Luis María Cistué* (París, colección particular), de dos años y ocho meses, según reza la inscripción de la parte inferior del lienzo. ⁵⁰ Luis María pertenecía a una noble familia aragonesa, los barones de la Menglana, protegidos del rey y la reina quienes, siendo aún príncipes de Asturias, habían apadrinado a Luis María, nacido el 23 de julio de 1788. El padre de la criatura, José de Cistué, que recibió la cruz de Carlos III en 1782, heredó el título de barón de la Menglana en 1803. ⁵¹ Otro pariente, Joaquín de Cistué, barón de Torre Arias y regidor del Ayuntamiento de Zaragoza, había representado a la capital de Aragón en el juramento del príncipe de Asturias, en 1789. De modo que era una familia que formaba parte de los aragoneses bien vistos en la corte.

Sobre un fondo gris uniforme destaca la rolliza silueta del niño, vestido de azul con un cinturón rojo oscuro y un cuello blanco. Los cabellos rizados brillan, la preciosa carita con sus hoyuelos está iluminada por dos grandes ojos de expresión asombrada. A Goya le gustaba pintar niños pequeños, y el temible fustigador de las miserias humanas se guardaba las uñas ante la fresca inocencia de la infancia. Se diría que si pintaba las cosas tan negras era porque sabía apreciar el cristal del alma infantil. Cuando ese niño se hizo mayor, fue un héroe de la guerra de la Independencia. Según un dicho popular, lo fue todo en Zaragoza excepto arzobispo.⁵²

En este año de 1791 la producción goyesca no fue muy abundante, salvo los bocetos de los cartones y el maravilloso retrato de *Luis María Cistué*. La situación política en España se complicaba día a día, en relación con la precipitación de los acontecimientos en Francia.

Primero fue la muerte inesperada de Mirabeau, que privó a Luis XVI de

un apoyo importante, aunque sobrestimado, ya que, de haber vivido el tribuno, tal vez se hubiera comprobado que era más orador que hombre de acción. Luego, en mayo, el conde de Artois se entrevistó con el hermano de María Antonieta, el emperador Leopoldo, quien vaciló a la hora de acudir en ayuda de los miembros de la realeza y frustró las expectativas de la contrarrevolución. Por último, tras la huida de Varennes el 20 de junio de 1791, que conmocionó a las cortes europeas, la Asamblea Constituyente suspendió al rey y suprimió el veto. Aunque se mantuvo la ficción de la monarquía por razones de alta política, en realidad Luis XVI estaba prácticamente destronado. Los Borbones de España vieron con horror cómo se alzaba ante ellos el espectro de la deposición de su primo, con el fin del reinado de la rama mayor francesa. Según testigos, a Carlos IV y a María Luisa se les saltaban las lágrimas al enterarse de la fracasada huida de Varennes.

Floridablanca, en esta difícil situación, perdía sus recursos y su poder. En efecto, la contrarrevolución le odiaba casi tanto como los distintos partidos de la Constituyente, algunos de los cuales estaban cada vez más convencidos de que sólo el dinero bien repartido entre los enemigos de sus adversarios les permitiría deshacerse de ellos. De modo que ayudaron indirectamente a Godoy en su asalto al poder al año siguiente. Es de suponer que estos quince meses que van de junio de 1791 a noviembre de 1792, entre la caída de Floridablanca, el nombramiento de Aranda y su posterior destitución, provocaron tal agitación en la corte que los problemas de la vida cultural pasaron a un segundo plano. Además, los encargos escasearon, ya que la mayoría de los clientes de Goya estaban enfrentados al poder.

Un último indicio demuestra que el cártel Cabarrús mantenía estrechos vínculos con la corte francesa, y el recelo de España hacia él estaba justificado. Desde París, Fernán Núñez le escribe a Floridablanca el 15 de abril de 1791 para informarle de que el conde de Provence le ha pedido noticias del proceso de Cabarrús «con bastante interés», una intervención discreta pero significativa a favor del banquero.⁵³ Poco después Fernán Núñez le advertía al ministro español que la casa Lecouteulx y la de Laborde hijo introducían papeles en España, y como eran negociantes ricos podía haber cierta malevolencia en estas opiniones, por lo que había que estar precavidos.⁵⁴ Recordemos que el banco Lecouteulx era el que pagaba el sueldo de los funcionarios de la embajada española en París. La advertencia de Fernán Núñez, en este sentido, era de doble filo: se comprende que los ministros españoles mostraran una desconfianza total hacia todo lo que venía de Francia, y por consiguiente hacia los amigos que ésta tenía en la península ibérica.

Capítulo XI

LA ASCENSIÓN DE MANUEL GODOY. EL ARTE DE LA CORTE LIMITADO, 1791-1792

Branciforte, ese personaje equívoco con el que tropezamos varias veces durante el reinado de Carlos III, jugó un papel determinante, aunque la mayoría de los historiadores actuales lo pasen por alto, en la fulminante ascensión de Manuel Godoy, que era un cuarto de siglo menor que él. El «marqués perturbador» del panfleto de 1775, nombrado comandante general de Canarias en 1784, no había perdido su espíritu batallador, pese a su alejamiento de la corte. Estaba bien visto por la reina María Luisa, como tantos italianos. Su reputación de hombre enérgico (y puede que otras razones que desconocemos) le habían valido el nombramiento de gobernador y comandante militar de Madrid en agosto de 1790. Allí había vuelto a encontrarse con su amigo Bernardo de Iriarte.

Desde su regreso a España, y siempre al acecho del poder, no perdió tiempo y buscó la amistad del joven favorito de la reina, Manuel Godoy, y para asegurar las cosas en 1791 se casó con su hermana, Antonia Álvarez de Faria. Desde entonces los favores llovieron sobre él: el 16 de junio (recordemos esta fecha) fue nombrado capitán de la compañía italiana de guardias de corps —es decir, asimilado a un teniente general—, lo que le permitió estar siempre cerca de los soberanos; luego, en un tiempo récord, obtuvo el hábito de caballero de Santiago, la gran cruz de Carlos III y, por último, el 16 de julio de 1791, la grandeza de España.²

Floridablanca había apreciado los servicios prestados por Branciforte en Canarias,³ pero el siciliano no le pagó con la misma moneda, porque contribuyó en buena medida a la caída del ministro de Carlos III, aunque manteniéndose en un segundo plano. No obstante, sus manejos no pasaron inadvertidos a los diplomáticos extranjeros destinados en Madrid, que informaron de ellos a sus respectivas cortes. Se sabe que Simón de Las Casas,

embajador de España en Venecia, tenía auténtica veneración por Floridablanca, quien con el paso del tiempo se había vuelto partidario de ayudar sin reservas a la emigración francesa, provocando la abierta hostilidad de París.

Los días 23 y 24 de agosto de 1791, Antraigues avisó a Las Casas de que en Madrid se estaba tramando una conspiración contra el ministro de Estado. Precisó que el duque de Orleans pensaba enviar a uno de sus agentes, François Gallières, cerca de Branciforte: «Branciforte, cuñado de Godoy, que según él es seguro, amado y amante de la reina». Según Antraigues, Gallières tenía la misión de ofrecer un millón a Godoy si impedía que España actuara contra la Revolución. «Para ello había que acabar con Floridablanca, si este abogado era un obstáculo. ... Me han dicho también [los informadores parisienses de Antraigues] que este Branciforte acaba de ser nombrado capitán de los guardias y que Montmorin, al enterarse, le ha dicho al duque de Levis: "Ahora ya lo tenemos fácil en aquel país, este bribón es el más corrupto de los hombres, el más ambicioso, el más codicioso, pero se puede contar con él".»4 Recordemos que Montmorin había conocido a Branciforte cuando era embajador en España, de modo que Antraigues estaba bien informado. Jacqueline Chaumié lamentaba no haber podido comprobar si el ministro Floridablanca había sido objeto de una conspiración en 1791.5 Ahora bien, un despacho de Marquet d'Urtubize a Montmorin, fechado el 28 de julio de 1791, lo confirma. En el mes de julio de 1791, venía a decir d'Urtubize, Godoy había formado un grupo denominado comité secreto de la reina; «el jefe efectivo era el señor de Branciforte, atolondrado pero muy intrigante». 6 Más adelante Vaudreuil le confirmaría al conde de Artois la existencia de esos tejemanejes, contándole que el duque de Orleans había alardeado de «haberse hecho con» Godoy y Branciforte por dos millones. La fundada reputación de venalidad de Branciforte daba pie a todas las suposiciones. Es evidente que, convertido en cuñado de Godoy, a través de él podía influir políticamente en la reina, con resultados muy positivos. El 12 de octubre de 1791, Jovellanos escribe en su Diario: «Cábala para derribarle [a Floridablanca] con Aranda, el príncipe y otros a quién pondremos? al marqués? sería sin duda el marqués Branciforte».7

D'Urtubize, enviado a Madrid en marzo de 1791 para sustituir a La Vauguyon, que había permanecido en su puesto, no logró ser presentado oficialmente ante el rey. Floridablanca no perdía ocasión de manifestar su hostilidad al gobierno francés, y después de Varennes fue mucho peor. Una cédula del 20 de julio de 1791, dirigida sobre todo a los franceses, regulaba severamente la suerte de los extranjeros en España, dividiéndolos en dos categorías, domiciliados y transeúntes. Los primeros debían optar entre la nacionalidad francesa y la española, y los segundos salir del reino en un plazo de dos meses, ambos bajo pena de expulsión, y la mayor parte de confiscación de sus bienes. Ya hemos señalado la importancia de la colonia francesa de Cádiz; allí hubo numerosas protestas, pero a pesar de las presiones y súplicas, Floridablanca permaneció inflexible. Con su postura ponía a prueba los intereses franceses en España, que eran importantes. «Nuestra revolución

causa aquí un pavor que no os puedo describir —le escribía d'Urtubize a Montmorin—, el nombre de francés es un signo de reprobación general.» ¡No le habría venido mal a Montmorin contagiarse de ese miedo a la Revolución, en vez de creer que era capaz de dominarla! Le habría evitado a Francia muchos sinsabores diplomáticos y se habría ahorrado la suerte trágica que le reservó su inconsciencia (la propia idea de contar con Branciforte revela lo equivocado que estaba).

En efecto, uno de los errores más garrafales del período fue pensar que repartiendo oro a diestro y siniestro se podría cambiar el rumbo de la Revolución francesa. Un observador imparcial no dejará de asombrarse por la importancia que daban los partidarios y adversarios de la Revolución a la «compra» de personalidades políticas, a quienes se juzgaba capaces de cambiar las decisiones de los gobiernos francés o extranjeros en el sentido más favorable a sus intereses o ideología. Si este observador se las da de moralista, procurará sacar conclusiones filosóficas acerca de los resultados, con frecuencia negativos, de estos métodos paralelos, porque solían ir dirigidos a personas indignas, que o bien no mantenían su palabra, o bien carecían del poder que se les atribuía, de suerte que las consecuencias de estas maniobras, en la mayoría de los casos, eran contraproducentes. Si el duque de Orleans llegó a comprar a Branciforte, ¡a buena parte fueron a parar sus dineros! La Legislativa hizo todo lo posible por librarse de Floridablanca y aupar a Godov, y precisamente este joven guardia de corps será el único en Europa que tratará de salvar a Luis XVI y luego declarará la guerra a la Francia revolucionaria.

Branciforte enseguida se dio cuenta de lo provechosa que podía resultar-le la excepcional situación de Godoy. También sabía por experiencia que sin títulos ni grados lo bastante elevados, aquél no podría acceder a los cargos más altos de la corte, y probablemente animó a su cuñado para que solicitara un ascenso acelerado que debió dejar pasmados a todos los cadetes de España y de Navarra. Ahí es nada: el 16 de enero de 1791 el favorito de la reina fue nombrado ayudante general de los guardias de corps, con veintitrés años. Dieciocho días después ya era mariscal de campo; al principio del verano continuó la vertiginosa ascensión: teniente general de los ejércitos, y sargento mayor de los guardias el 16 de julio de 1791. Mientras tanto fue nombrado gentilhombre de cámara y en agosto, para no ser menos que Branciforte, también él recibió la gran cruz de Carlos III. Además le fue concedido el título de marqués de Alcudia, que llevaba aparejada la propiedad del valle de Alcudia, no lejos de las minas de Puertollano, y el 21 de abril de 1792 el de duque, que conservó hasta 1795.9

No se trataba tanto de honores, como de títulos necesarios para alcanzar el poder, gracias a los cuales el joven valido tuvo acceso legal a los Consejos reales. Aunque siempre es delicado abordar *a posteriori* el capítulo de los amores escandalosos de los príncipes del Antiguo Régimen, objeto de cotilleos más que de informaciones exactas, creemos indispensable detenernos un momento en la cuestión de las relaciones político-sentimentales de la rei-

na María Luisa y Godoy, porque tuvieron consecuencias nacionales e internacionales de un alcance difícil de calibrar.

En 1791 la reina ya había cumplido los treinta y nueve. Durante los diez primeros años de su matrimonio sólo había tenido dos hijos. De pronto, a partir de 1775, el ritmo de nacimientos se aceleró, y en febrero de 1791 nació el undécimo de la serie, la infanta María Isabel. Su paternidad se atribuía a Godoy.

Es difícil imaginar que esta mujer madura, que nunca fue guapa y estaba ajada por la enfermedad y los sucesivos embarazos, fuera el único amor de un muchacho de veintidós años, a quien además le gustaban las jovencitas. Aunque Godoy se sintiera halagado por la pasión que inspiraba a la reina, no podía perder de vista sus intereses personales. Inteligente y ambicioso, pronto comprendió, ayudado por su hermano mayor Luis Godoy y por Branciforte, que el favor inaudito de la reina le permitía ocupar una posición privilegiada. Consciente de ello, debió maniobrar para hacerse indispensable primero en el terreno erótico, luego en el sentimental y por último en el político. Probablemente ella no le vio como un cortesano egoísta, sino como un confidente, a veces un admirador, en el que había depositado toda su confianza y al que exhibía con orgullo, como cualquier enamorada. Sabía que estaba labrando la fortuna del joven guardia de corps, y esperaba obtener ventajas privadas y públicas que hasta entonces no había conseguido, a pesar o a causa de su posición de soberana. Quería el poder para ella sola, a cualquier precio, para satisfacer sus caprichos. Siendo la esposa de un rey débil y bonachón, poco propenso a gobernar, debía apoyarse en otro hombre de su total confianza, que al servirle de portavoz oficial le daría la posibilidad de reinar sin estorbos. No cabe la menor duda de que acabó siendo prisionera de los secretos que conocía Godoy. Pero no podemos pensar que la duración de un vínculo tan prodigioso tuviera como única razón el temor a que se supiera que había cometido algo inconfesable en ciertos momentos de su vida. En efecto, mucho después de dejar de ser su amante, María Luisa aún sentía un gran afecto por Godoy, que se prolongó durante el exilio de este último, hasta el momento de su muerte. Supo lograr que Carlos IV compartiera este afecto. Los contemporáneos de la reina no ahorraron epítetos para calificar su frivolidad, su duplicidad perversa, sus celos malignos, incluso su cinismo, y sin embargo da la impresión de que en esta relación doblemente escandalosa, como reina y como esposa, derrochó ternura y generosidad. Ni siquiera en los períodos en que Godoy fue culpable de notoria infidelidad, parece que se le pasó por la cabeza la idea de vengarse, eliminándolo. Sólo Dios sondea los corazones y las entrañas, dicen los viejos textos bíblicos; en efecto, no corresponde al historiador absolver o condenar, sino sólo tratar de entender y, en este caso particular, el personaje de María Luisa es muy desconcertante: cuesta creer que el miedo a ser traicionada fuera el único motor de la correspondencia tan íntima que mantuvo durante mucho tiempo con Godoy, publicada hace sólo cincuenta años por Carlos Pereyra. En ella aparecen las preocupaciones y opiniones de la reina, y Goya es citado favora-

blemente en varias ocasiones. Creemos que esta correspondencia merece una

glosa más extensa y detallada.10

La alta sociedad española de la época no se equivocó al juzgar la solidez del vínculo que unía al valido con la reina. Por eso, aunque Godoy le inspiraba un secreto desprecio, la aristocracia liberal apostó por él en 1792 frente a Aranda. Con el nuevo duque de Alcudia de su parte, esperaban manejar fácilmente a la reina, mientras que Aranda era tan difícil de influir como Floridablanca.

Como un sólido cuya velocidad de caída se acelera a medida que pasan los minutos, la marcha de la Revolución era cada vez más desbocada, y sus propios protagonistas a duras penas podían contenerla. Además de Varennes y la Legislativa, aquel año de 1791 hubo un suceso que provocó la separación definitiva de Francia y España. Nos referimos a la aceptación de la Constitución por Luis XVI, el 13 de septiembre de 1791. El rey de Francia trataba de conciliar tres posiciones contradictorias: salvaguardar su corona, salvar su vida y la de su familia, y tener controlada la Revolución aparentando someterse a las nuevas leves. Con gran irritación por parte de la Legislativa, Madrid consideró lisa y llanamente que, como Luis XVI no era libre, su firma al final de la Constitución no tenía ningún valor. Además, el conde de Fernán Núñez, que ya fuera acusado de debilidad con ocasión de Varennes, recibió una amonestación por haber asistido al acto de juramento de la citada Constitución por el rey, el 14 de septiembre de 1791. En marzo de aquel año había recibido «licencia» (permiso para viajar) otorgada por el rey su señor, lo que en la práctica equivalía a una revocación." Aunque María Antonieta le suplicó que hiciera lo posible por quedarse en París, Fernán Núñez tuvo que dejar el cargo. Salió de París el 17 de septiembre de 1791, 12 tres días después del famoso juramento, lo que significa que el rey de España todavía no podía haberse enterado de la presencia de su embajador en la Asamblea. Esto significa que Fernán Núñez se había ausentado de París por una razón que desconocemos, y se había dirigido a Lovaina, a escasos 20 kilómetros de Bruselas, donde se encontraba Breteuil, ministro in partibus de los monárquicos y María Antonieta, odiado por los ultras, como Antraigues. Fernán Núñez tenía que llegar a Lovaina el 16 de octubre de 1791¹³ con su familia, después de pasar por los Países Bajos. La elección de esta ciudad es intrigante. ¿Quería el ex embajador estar cerca de Breteuil, cuyas ideas compartía? ¿Había planeado alguna operación secreta para salvar al rey y a la reina de Francia? La versión de que había caído en desgracia no nos parece del todo plausible, porque hay muchos indicios de que Fernán Núñez tenía una misión ultrasecreta aprovechando su ascendencia francesa, misión no necesariamente encomendada por el gobierno español.

El 27 de mayo de 1791 había anunciado que el conde Jan Potocki, «mozo de talento pero cabeza exaltada y celoso propagandista», ¹⁴ se dirigía a España. Como es sabido, el conde Potocki publicó entre 1804 y 1805 una serie de relatos agrupados en jornadas, a los que después dio el título de *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Es un libro plagado de gitanos de Sie-

rra Morena que «quieren carne de hombres», súcubos y apariciones fantásticas. Potocki mezcla los recuerdos reales con invenciones sobrenaturales. También habla de los teatros de la Cruz y del Príncipe, de Madrid. ¿Conoció a Moratín, que a principios de 1792 representaba su *Comedia Nueva* en el teatro del Príncipe? En todo caso, según una tradición polaca, Potocki (que estuvo en Madrid de 1791 a 1794) fue retratado por Goya y por el joven pintor Vicente López, sin que se hayan conservado los retratos. Algunos pasajes de sus relatos, escritos en francés, tienen curiosas analogías con ciertos temas de los *Caprichos*.

En París, a partir de septiembre de 1791, la presencia española estaba asegurada oficialmente por el caballero Domingo de Iriarte, primer secretario de la embajada, que despachaba los asuntos corrientes. Sería interesante escribir la biografía de este diplomático, atractivo y seguro de sí mismo, íntimamente relacionado con su hermano Bernardo, que tuvo un papel importante en la vida de Goya. Fue uno de los principales testigos de los acontecimientos parisienses de los años 1791-1792. Los ultras de Madrid, como los de otras partes, le acusaban de profesar opiniones constitucionales. En realidad Iriarte, que era inteligente y sensato, desaprobaba los excesos de unos y otros, y trataba de sostener los esfuerzos de su corte en medio de la tormenta revolucionaria. Pero Floridablanca deseaba ser informado directamente de los movimientos de sus representantes diplomáticos en París, para lo cual envió a don José de Quiñones. Este último, tras entrevistarse con Iriarte, le escribió al ministro el 4 de octubre de 1791 elogiando al secretario de la embajada: diciendo que era un hombre de mucha instrucción, infinito talento y conducta excelente. « ... Otros creen que por aver sido criatura de Grimaldi lo ha tenido V. E. arrinconado.» 15 Quiñones añadía que se había apresurado a desmentir ese rumor, porque sabía que Floridablanca apreciaba el desvelo de Iriarte, a quien Carlos IV expresó su confianza en un mensaje oficial fechado el 1 de octubre. Quiñones también señala que el canario era muy apreciado por el conjunto del cuerpo diplomático. En la misma carta le comunica al ministro que «le he introducido [a Iriarte] con una señora que tiene proporcion de ablar con la reyna y confianza ... el conducto no puede ser más disimulado» y permitiría estar en comunicación con la soberana. El 15 de noviembre de 1791, Iriarte advertía fielmente a su ministro que las dos damas a quienes había sido presentado Fernán Núñez antes de su partida para servir de intermediarias ante María Antonieta ya no gozaban del mismo favor que antes. Se inclinaba, pues, por una dama que le había presentado José de Quiñones, de posición menos elevada pero que podía resultar más útil. 16 No hemos podido averiguar la identidad de esta persona.

Iriarte también tenía que enfrentarse a una campaña de libelos injuriosos con los reyes españoles. Un tal Jerónimo Suárez, antiguo agente del fisco, había escrito en un francés macarrónico varias malas obras llenas de calumnias sobre las relaciones de Godoy con la reina de España. Vemos que en esta época la opinión pública ya conocía el nombre de Godoy. De todos modos, lo que parecía preocupar más a Floridablanca era la propaganda

revolucionaria francesa traducida al español, que inundaba las costas y fronteras de la península ibérica. Hizo grandes esfuerzos por dar con sus instigadores.

REPERCUSIONES DE LOS SUCESOS EN LA CARRERA DE GOYA

Durante el segundo trimestre, agitado por pasiones políticas contradictorias, es difícil seguir las huellas de Goya. En octubre de 1791, por una razón que se desconoce, pide un mes de permiso para ir a Zaragoza. El 4 de octubre ¹⁸ el duque de Frías le concede la autorización. ¿Es entonces cuando termina el retrato de *Zapater* ¹⁹ y el del *Canónigo Ramón Pignatelli* ²⁰ en busto (Madrid, colección duquesa de Villahermosa). El retrato de pie sólo es conocido por tres copias, una de ellas de Narciso Lalanna, firmada y fechada en 1821, que pertenece a la dirección del Canal Imperial de Aragón de Zaragoza. Según La Viñaza, el original se vendió en Italia, un dato curioso. Sería interesante dar con él, si todavía existe, para ver cómo trató Goya a su gigantesco modelo, que según la copia ocupaba un amplio paisaje en el que se recortaba su enorme mole de sacerdote, gran señor y constructor.

En diciembre de 1791, de regreso a Madrid, Goya presenta el memorial de los gastos ocasionados por la realización de los cartones de tapices para el despacho del rey en El Escorial,²¹ en los que no debió trabajar apenas, a causa de su ausencia durante el otoño de ese año. Los autores de los corpus coinciden en pensar que la serie, que sólo comprendía siete cartones de los doce encargados en enero de 1789, fue terminada antes de junio de 1792. Recordemos que se trataba de las siguientes obras, hoy en el Prado (excepto la séptima que fue robada en 1870 y aún no se ha recuperado): Las mozas del cántaro, El pelele, La boda, Los zancos, Las gigantillas, Muchachos trepando a un árbol y El balancín.²²

Como hemos visto, Pedro de Lerena, ministro de Hacienda, enfermó gravemente en 1791, y en el otoño le sustituyó Diego Gardoqui. Murió el 2 de enero de 1792.²³ Fue así como dieciocho meses después de la detención de Cabarrús desapareció su peor enemigo, temible instrumento del poder de la reina. Los «hombres biles» de la corte perdían un fuerte apoyo, pero muchos debieron sentirse aliviados, y en especial Goya, que aprovechó la ocasión para no terminar la serie de cartones de tapices, que le tenían harto. Sea como fuere, a comienzos de 1792 está muy contento y le envía a Martín Zapater una carta humorística parodiando la terminología oficial, que no nos resistimos a transcribir, porque refleja su acostumbrada ironía:24 «A no aver savido por el gigante de Goya que Vmd. esta para venir a la Corte, le escriviria esta con toda atención y formalidad; pero si le he de perder el respeto en llegando aqui, ¿porque no he de empezar desde ahora?». Goya emplea unas fórmulas rebuscadas de cortesía para terminar con una serie de palabrotas amigables: «Porra, despachese Vmd. a venir que emos de dar que decir mucho, Recipe, Picha, Perejil, Culo, Astracan, Caramanchel, Fanlete, Las Capas de los estudiantes. El Capon mas de repente». Los autores españoles de las introducciones a las cartas han intentado encontrar el verdadero sentido de estas expresiones sin resultado, razón por la cual preferimos dejarlas sin explicación.

No sabemos si dos retratos que sólo se conocen hoy por grabados fueron realizados en 1790 o 1791. El primero es de Antonio Porlier, enemigo de Cabarrús, que había servido en Perú en la intendencia española; luego pasó a la metrópoli como fiscal del Consejo de la Cámara de Indias, y en 1787 Floridablanca le nombró secretario de Gracia y Justicia, cargo que desempeñó hasta agosto de 1792, cuando fue nombrado gobernador del Consejo de Indias. En marzo de 1791 había recibido el título de marqués de Bajamar. Su retrato grabado a partir del de Goya, con la mención *pinxit*, adorna el frontispicio de la traducción española de una obra de Harris publicada en 1791. ¿Se había hecho retratar por Goya al acceder a la nobleza, dado que en el grabado vemos la inscripción «marqués de Baxa-Mar»? A su esposa, María Jerónima Daoíz, le concedieron en 1794 la insignia de las Damas nobles de la Reina María Luisa. Agustín Esteve fue el encargado de ilustrar este acontecimiento. ²⁶

María Luisa. Agustín Esteve fue el encargado de ilustrar este acontecimiento. El segundo retrato era el de don Manuel de Villafane, y fue grabado por F. Hubert a partir del cuadro de Goya. En el cartucho del grabado hay un libro con la siguiente inscripción: «Metodo de / Estudios de / Sªn / Ysi / dro el / Real en / 1770» y en el cartucho: «a D. Manuel de Villafane / el amor filial». Este grabado lleva la fecha de 1791. Su hijo Antolín de Villafane dirigió en 1794 la sexta oficina de la primera secretaría de Estado. Estado.

Así pues, a través de la carrera de un simple pintor de corte como Goya, y en una época en la que todavía no está pensando en tomar partido, vemos cómo el eco de las crisis políticas que afectan a algunos de sus compatriotas, la prisión, la muerte y el exilio, van cambiando de un mes para otro con creciente rapidez la política tradicional del reino español.

Capítulo XII

TRES JEFES DE GOBIERNO EN UN AÑO. LOS AMIGOS DE GOYA SE IMPLICAN EN LA AGITACIÓN POLÍTICA, 1792

Puede que al lector de una biografía de Goya le parezca insólito encontrarse de buenas a primeras metido de lleno en la historia de la Revolución francesa y de las relaciones políticas entre Francia y España durante el año 1792. Pero nunca debemos olvidar que la importancia de la obra del maestro se debe, en parte, a los contactos que mantuvo con los medios intelectuales de su tiempo, y que su suerte dependía mucho del destino político de sus protectores. De Cabarrús a Moratín, de Jovellanos a Ceán Bermúdez, de los hermanos Iriarte a Floridablanca y Godoy, todos jugaron un papel en la vida de Goya que iba más allá de la simple jerarquía administrativa. Donde Francisco Bayeu sólo veía jefes, Goya supo encontrar amigos, gracias a los cuales pudo conocer a veces grandes secretos de la historia.

El 4 de enero de 1792 Luis XVI ordenó a J.-F. de Bourgoing que se dirigiera inmediatamente a Madrid.² Éste partió de Hamburgo, donde desempeñaba la función de ministro plenipotenciario, y después de pasar por París llegó a Madrid el 25 de febrero de 1792.3 La víspera, Manuel Godoy había enviado a Aranda a Aranjuez para pedir una audiencia secreta a la reina «por medio de la camarera o por medios regulares», en palabras del Diario inédito de Aranda4 (de paso cabe destacar el importante papel que jugaban las camareras). El lunes 27 de febrero de 1792 Aranda fue recibido a las 10 de la mañana por el rey, la reina y Godoy.5 El antiguo embajador tenía entonces setenta y tres años. El rey y la reina le pidieron que sustituyera a Floridablanca, y el viejo aragonés aceptó el cargo de decano del Consejo de Estado, restablecido para la circunstancia. Otro decreto le nombraba jefe de la primera secretaría de Estado. Aranda, siempre tan combativo, había puesto como condición a su acuerdo que le dieran participación activa «si se ofrecía algún ruido de guerra».6 Aunque un favor tan inesperado le resultaba sumamente cautivador, Aranda era un político curtido y sabía distinguir las asechanzas, pero se dejó llevar por el orgullo fatal de los hombres de acción, demasiado seguros de sí mismos, que se creen capaces de conjurar una crisis desesperada, sin darse cuenta de que cuando les llaman suele ser demasiado tarde.

El 27 de febrero Floridablanca, todavía en el cargo, recibió oficialmente a Bourgoing, y le contó la misma historia «sobre los peligros que las máximas de la Asamblea Constituyente hacían correr a todas las monarquías», una oposición bien estéril, porque ese mismo día Bourgoing se entrevistaba con Aranda y «almorzaba inocentemente en casa de Branciforte», el cuñado de Godoy. El 29 de febrero agradecieron a Floridablanca sus servicios y fue a reunirse con su familia, primero a Hellín y luego a Murcia.

Esta desgracia, temida por muchos y esperada por otros tantos, tuvo al parecer dos causas profundas esenciales, la segunda derivada de la primera: por un lado, ni España ni Francia querían declararse la guerra, y Floridablanca se inclinaba cada vez más por esta posibilidad; por otro, el ministro representaba un obstáculo serio para el ascenso de Godoy, lo que bastó para que fuera apartado de la corte, a pesar de que no había informado a Carlos IV de su infortunio conyugal, como afirmaba un rumor incontrolado. ¿Llegó Bourgoing justo cuando la crisis se había desatado, o precipitó su desenlace siguiendo instrucciones secretas de Montmorin, decidido a provocar que Branciforte pasara a la acción? Evidentemente, los documentos oficiales no nos dicen nada al respecto, pero no sería extraño que Francia estuviera implicada en todos estos cambios.

Durante los ocho meses y medio que estuvo Aranda en el poder tropezó con dificultades de tal calibre, que no pudo desarrollar las facultades de estadista que siempre había creído poseer. Para su sorpresa, Godoy, ese joven guardia de corps de apenas veinticinco años, terciaba constantemente en las discusiones políticas con el rey y la reina, y para colmo el propio Aranda tuvo que imponer al valido, que ya ostentaba el título de duque de Alcudia, la condecoración del Toisón de oro.

Ahora que Aranda había llegado al centro de la ciudadela gubernamental, después de haber intentado tantas veces tomarla por asalto, y aparentemente era su dueño, los despachos diplomáticos le arrastraban inexorablemente a romper las hostilidades. En efecto, el 20 de abril de 1792 Luis XVI declaró la guerra al rey de Bohemia y Hungría, es decir, a Austria. Como buen militar, Aranda tomó las medidas oportunas para defender las fronteras, y el circunspecto aragonés, antaño apóstol de la paz, le escribía en 1792 a su amigo el general Lacy: «Naturalmente por guerra recibira V. E. órdenes que hara bien de disponer trenes, tiendas, etc. ... secreto y trapala para disimular mi Sr. conde». Lacy no necesitaba que le recomendaran silencio, porque sabía a qué atenerse con los emigrados franceses de Cataluña, probablemente en parte gracias a su primo, Gabriel de Sartines, que se había refugiado en 1790 en Barcelona, su ciudad natal, donde por orden del rey Carlos IV recibía una pensión como ex ministro de Luis XVI. Fernán Núñez, que no apreciaba a Sartines, había avisado a Floridablanca de la marcha del antiguo intendente

de policía, que había salido del reino con pasaporte falso después de que se descubrieran los papeles que pasaba según la costumbre establecida en la Bastilla para que se ejecutara a tal o cual persona.¹¹

Tanto en Francia como en España, la diáspora Cabarrús seguía defendiéndose vigorosamente por personas interpuestas. El puesto de Cabarrús en el Banco de San Carlos no se ocupaba sin disponer de apoyos secretos. Desde enero de 1791, el vasco estaba preso en el castillo de Batres, junto a Griñón (Getafe), no lejos de Valdemoro, pueblo natal del conde de Lerena, cuya iglesia se encargó de embellecer este último con el concurso del arquitecto José de la Ballina, Bayeu y Goya. Cabarrús debió enterarse con gran satisfacción de la muerte de Lerena en enero de 1792. De hecho, la desaparición de su más temible enemigo, el exilio de Floridablanca y la llegada al poder del conde de Aranda contribuyeron a que se mitigaran rápidamente las condiciones de su encarcelamiento. El 7 de marzo de 1792 Juan Acedo Rico, conde de la Cañada, amigo de Aranda, fue nombrado gobernador del Consejo de Castilla, cargo del que había sido destituido Campomanes el año anterior. Cañada participaría más tarde en la revisión del proceso de Cabarrús, por el que al parecer Godoy sentía simpatía, pese a los reproches de la reina, acérrima enemiga del banquero.12

Entre los amigos y fieles de Cabarrús, uno de los pocos que no había tenido que exiliarse era su antiguo secretario, Leandro Fernández de Moratín. En 1790 tenía una sólida reputación de dramaturgo, porque ya había escrito dos de sus mejores comedias, *El viejo y la niña* (1790) y la *Comedia nueva o el café* (1792). Esta última es una genial sátira literaria en la que el estilo mordaz y la inteligencia brillante del poeta, su ironía de doble filo, asestan golpes mortales al mundo de los pedantes en un lenguaje admirable. 13

Durante el proceso a Cabarrús, Moratín se había mantenido, aparentemente, en un prudente segundo plano, que a nuestro juicio se debía más al deseo de no perjudicar al proscrito que al miedo a verse involucrado. Había conocido a Luis Godoy, hermano de Manuel y «oráculo de la familia», por mediación del guardia de corps Francisco Bernabeu, cuyo nombre aparece citado con frecuencia en su *Diario*. Este *Diario* empieza en 1780;¹⁴ la parte correspondiente a 1782-1792 se ha perdido, y se reanuda el 7 de abril de 1792, fecha en la que Moratín señala una visita a Manuel Godoy y a Aranda (en el palacio de Aranjuez). Vuelve a entrevistarse con ellos el 9, y el 10 de abril regresa a Madrid. El 15 menciona una visita a don Pedro Capón, fiel administrador de Cabarrús. El 24 de abril va a ver al embajador de Inglaterra; el 26 se entrevista con Luis Godoy; el 6 de mayo le deja a Bernardino (¿Iriarte?) nueve acciones (tal vez del Banco de San Carlos) y la noche del 6 al 7 sale de viaje para Francia, el segundo en cinco años.

Hemos creído necesario pasar revista al calendario de la actividad del dramaturgo español durante estas semanas, porque condiciona parte de nuestra demostración. Por aquel entonces Moratín era un muchacho delgado, de apenas treinta y dos años, cara alargada, nariz grande, labios carnosos, ojos negros irónicos de mirada penetrante, tal como le retrató Goya varios años

después. El diálogo amistoso que se estableció entre el pintor y el poeta, que en el fondo se parecían mucho, uno pintando y el otro escribiendo, eliminó todas las defensas naturales del modelo, y viendo el retrato se podría pensar que Moratín tenía un carácter dulce y fácil. Pero no era así, y salvo con su familia y con las «putillas» que le hacían tanta gracia, su comportamiento solía ser reservado. Un informe policial escrito en 1824, cuando Moratín estaba refugiado en Francia, le retrata como «un hombre firme en sus opiniones, muy reservado, desconfiado, que une a la inteligencia y la temeridad un carácter poco comunicativo». 15

Por esta razón, el tono malévolo que encontramos en una carta de Pedro Estala a Forner, escrita poco después de que Moratín se marchara a Francia, no nos parece justificado: «Él está sumamente desacreditado en el público—asegura Estala—, pues grandes y chicos creen que ha vendido a Cabarrús, a quien lo debe todo; por lo menos, si no le ha hecho traición positiva, es inexcusable su omisión en no haber hablado una palabra por él, teniendo tanta proporción. Lo cierto es que ha acelerado su viage porque venía Cabarrús a Madrid, y que se marchó la víspera de la venida de éste ...». ¹⁶

Pero si repasamos las fechas y las menciones del *Diario*, y lo cotejamos con otros testimonios, da la impresión de que, bien al contrario, Moratín salió de Madrid con una misión secreta en la que Cabarrús tenía mucho que ver. Evidentemente el escritor no podía revelar el objetivo de esta misión al mundillo chismoso de los literatos madrileños. Sabemos que el 21 de abril de 1792 Barthélemy Cabarrús, padre del banquero, recibió una autorización para visitar a su hijo en el castillo de Batres. El 7 de mayo de 1792 Cabarrús fue trasladado a la cárcel de la calle del Prado de Madrid, donde sus condiciones de vida mejoraron un poco; incluso le permitieron salir a la calle acompañado por un guardia, el otoño siguiente. 17

Un amigo íntimo de Goya, testigo del 10 de agosto de 1792

El 6 de mayo a medianoche Moratín parte en dirección a Francia y llega a Bayona, sin hacer ninguna parada. Allí, el 13 de mayo, vuelve a ver al padre de Cabarrús, que ha regresado a su patria. Durante cinco días se ve constantemente con él y habla de una misteriosa «Theresita in Conbento». El 18 de mayo Moratín está en Burdeos, donde vuelve a encontrarse con François Batbedat, el primo de Cabarrús, encarcelado en septiembre de 1790 y liberado en diciembre de 1791, y no se separa de él durante veinte días. ¹⁸

Esto ya tiene un sentido. Si Moratín hubiera traicionado a Cabarrús, la familia de este último no le habría recibido a diario. Seguramente era portador de mensajes para ciertas personas, y no cabe esperar que le hiciera a nadie la menor alusión. La carta que le había escrito a Jovellanos ¹⁹ en la segunda quincena de abril resulta mucho más comprensible si nos atenemos a esta hipótesis. Moratín explica que tiene que ir a Francia, Inglaterra, Holanda, Suiza e Italia, y que este viaje, con todos los peligros que entraña, habría sido

imposible en la época del ministro anterior, pero el conde de Aranda ha comprendido enseguida el interés que tiene (!); él, Moratín, es demasiado sensible para soportar las cosas que suceden en Madrid, y su salud no le permitirá resistir el calor del verano (esto lo escribe en abril, y para un español es

normal pasar calor en verano).

El poeta le anuncia a Jovellanos que piensa ponerse en viaje el 7 u 8 de mayo (vemos, pues, que la suposición de Estala no era más que un infundio). Circula el rumor de que el jurista asturiano debería volver a la corte, y de que Cabarrús, nuestro «inocente amigo», podría salir de la cárcel. Por desgracia nada de esto ha sucedido y él, Moratín, se irá sin poder verlo, pero al hablar del asunto en Aranjuez con Aranda, el ministro le ha dicho varias cosas que le hacen esperar una solución rápida y feliz.²⁰ Las correspondencias privadas estaban estrechamente vigiladas, de modo que es de suponer que los términos de esta carta dirigida a un exiliado habían sido sopesados cuidadosamente, para dar a entender con medias palabras la finalidad del viaje de su antiguo protegido. Por eso debemos leer entre líneas su correspondencia con Jovellanos. Si este viaje repentino no tuviera un motivo oculto, resultaría extraño que Moratín se dirigiera a Francia justo cuando se esperaban importantes conmociones populares. Lo que leemos a continuación en su Diario hace pensar que tenía una misión concreta, y que su inteligencia, su cultura y su memoria le hacían idóneo para transmitir mensajes importantes con el mayor disimulo.

Moratín llegó a París el 25 de julio de 1792, cuando la crisis alcanzaba una fase aguda. Allí volvió a encontrarse con el hermano de François Chabaneau, el químico del rey de España, con quien le había unido una gran amistad en Madrid. El 27 de julio el poeta concertó una serie de entrevistas, la primera de ellas con Olivera, tal vez el cirujano oficial de la embajada de España,²¹ a quien volvió a ver los días 28 y 31 de julio. El 1 de agosto, acompañado de Chabaneau, almorzó en casa del cura de Saint-Marceau, probablemente el famoso abate constitucional Mulot, amigo del obispo Gregorio, que se carteaba con la condesa de Montijo.²² Hasta el 4 de agosto Moratín no pasó por la embajada de España (que seguía estando en el hotel de Soyecourt, en la calle Université) para ver a Iriarte. Luego regresa al Palais-Royal, toma un coche con Chabaneau y se dirige de nuevo a casa de Iriarte.

El domingo 5, acompañado del inseparable Chabaneau, visita la sección de los Enfants-Rouges, en el Marais. Sabemos que las secciones de este barrio, en particular las de Place-Royale y Roi-de-Sicile, tuvieron un papel importante en la Comuna del 10 de agosto, en la que se distinguió uno de sus hombres, Jean Lambert Tallien.

El 6 de agosto Iriarte le comunicó a Aranda que «Moratín le ha remitido la carta de Vuestra Excelencia del 9 de abril en la que Vuestra Excelencia me lo recomienda por orden de su Majestad. Me pondré a su entera disposición y le comunicaré en la medida de mis posibilidades todos los datos que necesite para su instrucción». El martes 7 y el miércoles 8 de agosto Iriarte recibía de nuevo a Moratín «para su instrucción», pero el 9 el encargado de

negocios no estaba en la casa. Durante la noche se escuchó el toque lúgubre de rebato, y el 10 por la mañana el pueblo se sublevó. Moratín escribe una sola palabra: «pavor», que refleja lapidariamente su miedo.²⁴

En efecto, desde hacía varios días la situación era muy grave e insostenible a causa de la difusión, a partir del 1 de agosto, del manifiesto llamado de Brunswick, escrito por el abad Limon, amigo de Fersen y hermano del intendente del duque de Orleans.²⁵ Este documento extravagante, que todavía hoy divide a los historiadores, creó una situación explosiva y, sobre todo, colocó a los revolucionarios en una situación cuya única salida era vencer o morir. El rey y su familia se convertían súbitamente en rehenes, a los que había que retirar del circuito político y poner a buen recaudo con vistas a un posible canje. Desde luego, el manifiesto aterrorizó a los franceses, pero no en el sentido que esperaba la contrarrevolución.

Volviendo a Moratín, el 10 de agosto se entera del ataque a las Tullerías y la matanza de los suizos, y circula por la calle Saint-Antoine, y luego por el bulevar, donde ve con horror las cabezas cortadas empaladas en lo alto de las picas.26 No hay que descartar que más adelante le describiera a Goya este horrible espectáculo. El sábado 11 el poeta sólo se atreve a salir de noche; el domingo 12 le recibe Iriarte. Ese mismo día, según la lista de los pasaportes entregados en aquella fecha por el consulado general de España, el abate José Pellicer y él obtienen sendos pasaportes para Inglaterra.²⁷ Moratín visita las viviendas saqueadas de las Tullerías, reseña la destrucción de las estatuas de Luis XIV y Luis XV y se reúne con Olivera y el abate Pellicer. El lunes 13 de agosto nuestro viajero menciona en su Diario el traslado de Luis XVI al Temple. El martes 14 pasa por casa de «Madame Beaumont» para entregarle una carta de Carnicero. ¿Era acaso Pauline de Beaumont, la hija de Montmorin? Sabemos que durante su embajada en España, el conde de Montmorin había sido uno de los protectores de Nicolás Fernández de Moratín, el padre de Leandro. El miércoles 15 de agosto y el jueves 16 Moratín vuelve a ver a Olivera, que le acompaña a casa de «Lecouteulx», Laurent o Barthélemy. La sede del banco estaba entonces en la plaza Vendôme.²⁸ Tiene que pedir su pasaporte a su sección, y luego llevarlo a visar al Ayuntamiento, probablemente por Tallien, que se había encargado de la expedición de estos valiosos documentos, y parece que a veces fue de lo más servicial.

El 17 de agosto don Leandro menciona varias visitas, a Pellicer, Iriarte y un señor Legrand, y después, como han vuelto a abrir los teatros, asiste a una representación, y vuelve tres días seguidos. El 20 de agosto el cura de Saint-Marceau le ha invitado a comer, con Chabaneau; pasa un momento por la sección de los Gobelinos y escribe simplemente: «disparates».²⁹ El 21 todos sus anfitriones habituales están fuera. Ese mismo día reserva su asiento en la diligencia, y el jueves 23 de agosto, casi un mes después de su llegada, sale de París a mediodía. Cuatro días después, el 27, llega a Londres en compañía del abate Pellicer. Al día siguiente Moratín le escribe a su amigo Melón: «Las cosas de París van mal. La Fayette se escapó, huyendo de la Guillotina, que le amenazaba; el Rey está en una torre del Temple con un municipal qe

no le pierde de vista y mil hombres de guarda; los Jacobinos han renovado las proscripciones del Triumvirato; nadie vive seguro, y todo el que puede escapar escapa».³⁰

¡Qué no daríamos por resucitar a Moratín y pedirle que nos hiciera un relato gráfico y lúcido de esas jornadas que hicieron republicana a Francia para siempre! ¡Cómo nos gustaría imaginárnoslo en Madrid, evocando ante sus amigos esos recuerdos tan vivos, sin que probablemente les confesara el verdadero motivo de su viaje a la boca del lobo parisiense en agosto de 1792! ¿Había visto a Teresa Cabarrús, que con el apellido de su primer marido, Fontenay, saltaba frecuentemente a las páginas de la *Chronique scandaleuse* de Rivarol, en compañía de las señoras Lameth, de Staël y de Coigny? En el número 14 de septiembre de 1791 Rivarol se había ensañado cobardemente con ella en estos términos:

No obstante, hay quien pretende que el odio de la señora de Fonte ... hacia los reyes se debe a la dura cautividad que sufre el señor Gab ... su padre en España, pero una afirmación odiosa desbarata todas nuestras reflexiones. Alguien que conoce bien a la señora de Fonte ... porque la ha tenido, sostiene que ella detesta a los reyes con todas sus fuerzas y no ama a su papá con todo su corazón. Dejemos que los lectores profundicen en este hecho ...³¹

Recordaremos, sin más comentarios, que Teresa Cabarrús tenía entonces dieciocho años. Aunque la ligereza de su conducta daba pie a las críticas, estos ataques iban dirigidos sobre todo a los círculos políticos allegados a su padre.

Capítulo XIII

GOYA EN LA TORMENTA, 1792-1794

El 3 de marzo de 1792 Goya escribe su última carta fechada en ese año. Parece irónica, habla de un reembolso, de una carta perdida. A este período se han atribuido varias cartas sin fecha, pero su redacción incoherente es tan poco clara que no resulta nada fácil fecharlas con seguridad en 1792, aunque desde hace más de un año el artista, de por sí expansivo, se muestra muy nervioso y alterado. Por otra parte es extraño que esta correspondencia no tenga fecha ni remite, porque Goya solía ser preciso al respecto. ¿Por qué estaba truncada? ¿Qué era lo que se quería ocultar? Faltan datos al respecto, pero es evidente que los precipitados cambios de ministerio habían alterado el medio en el que se movía el artista, privándole de poderosos protectores e implicándole en asuntos peligrosos. No produjo casi nada en el primer semestre, que dedicó a terminar los cartones de tapices para el despacho del rey en El Escorial. No recibió ningún otro encargo de retrato, excepto el de Sebastián Martínez, un magnífico retrato firmado y fechado en 1792 (Nueva York, Metropolitan Museum). Martínez era un rico hombre de negocios y un notable coleccionista.3 La actividad de Goya se detuvo por completo en el segundo semestre.

Tampoco sabemos por qué fue entonces cuando a Goya se le metió en la cabeza demostrar la nobleza de sus antepasados paternos. Tal vez fuera para acceder a grados honoríficos, como Goicoechea o Zapater, a menos que de esta forma pensara librarse de las cargas impuestas a los pintores de cámara, aunque el hecho de ser académico ya le había hecho subir un escalón en su categoría.

En los papeles de Martín Zapater procedentes de la colección Casa Torres y comprados por el Museo del Prado en 1976 hay cuatro cartas referentes a las pretensiones nobiliarias de Goya. La primera, fechada el 25 de mayo de 1792, habla de un pago de 96 reales realizado por Miguel Antonio Tolosano a Bernardo Ariño por las gestiones que ha realizado para Goya. En una carta de julio de 1792 Manuel de Villar, de Pamplona, le envía a José Goya

y Muniáin, bibliotecario del rey y auditor de la nunciatura, los datos recogidos en Navarra sobre los ascendientes del pintor. En agosto y septiembre ya se había establecido una genealogía muy clara a partir de los datos procedentes de Guipúzcoa, donde se hallaron antepasados de Goya desde la segunda mitad del siglo xvi. Otra carta del 31 de diciembre de 1792, esta vez de Tolosano a Martín Zapater, le remitía los documentos reunidos por Manuel del Villar y Ariño. José Broto no había querido que le pagaran nada. Este último era abogado y amigo íntimo de Zapater. Por desgracia, en diciembre Goya estaba a las puertas de la muerte, y no se encontraba en condiciones de pensar en su posible título nobiliario.

En Aragón la escala de la nobleza se repartía de la siguiente forma: nobles, caballeros, pequeña nobleza, infanzonía, hidalgos y ciudadanos honrados. Tres de las cartas de Goya pertenecen sin duda al primer semestre de 1792 aunque no estén fechadas, porque dos de ellas hablan de la llegada de Zapater y siempre se trata de la infanzonía. Gracias a la correspondencia inédita de Juan Martín de Goicoechea que se conserva en el Prado sabemos que Martín Zapater había estado en Madrid, en junio y julio de 1792.6 La primera de estas tres cartas está llena de onomatopeyas divertidas; Goya habla de los gastos de su infanzonía, y dice que «me yncomodara muchisimo el tener que trabajar el tiempo que tu estes aquí».7 La segunda carta⁸ es muy importante, porque demuestra que en esta época el artista ya llevaba lentes: «Pues, gran demonio, no me tengo de alegrar si no podia yo ber al otro! No tardes en benir y traerte buen humor y no se te olbide mi antiojo que con este no puedo ver ninguna serapia». Añade que va a montar a caballo para ir a ver a la duquesa de Osuna a la Alameda. En el margen superior de esta carta aparecen las siguientes palabras, de puño y letra del pintor: «Me alegro se adelante el asunto de la Infanzonia, que ya me tenia hun poco retorcido». Por último, una tercera carta está escrita en tono de chanza, pero de pronto las bromas dan paso a una frase más seria, que se ha citado a menudo: «con que gusto las oyras [las seguidillas] yo no las he hoido tal bez las oire porque yo no boy a donde las podia oir y nada mas que por que se me ha puesto en la cabeza de sostener cierto capricho v conserbar cierta dignidad ... que debe tener el honbre». ¿Qué le había ocurrido en el verano de 1792? Dos párrafos más abajo pide noticias sobre su genealogía, y pregunta si se ha hecho algo, aunque no corra prisa. Por último, en la posdata, anuncia que ha recibido cuatro «tiranas» (canciones sentimentales) y cuatro seguidillas, y tiene que copiarlas; ha comprado dos navajas inglesas muy caras, pero no tan caras como en Londres.

Pero el pintor no se olvidaba de las artes. En la primavera hubo cambios importantes en la Academia de San Fernando, favorables para él. Bernardo de Iriarte fue nombrado viceprotector, e inauguró el sistema de las exposiciones anuales en la Academia, cuyo director era entonces el famoso arquitecto Juan de Villanueva. Goya asistió a las sesiones del 1 de junio, el 5 de agosto y el 2 de septiembre de 1792. El 14 de octubre envió su informe sobre los *Estudios del art*e (un texto que no se conoció hasta 1966), una

auténtica profesión de fe en la que dice que la pintura es un arte «tan difícil, que toca más en lo Divino que ningún otro, por significar quanto Dios ha criado; el que más se haya acercado, podrá dar pocas reglas de las profundas funciones del entendimiento que para esto se necesitan, ni decir en qué consiste haber sido más feliz tal vez en la obra de menos cuidado, que en la de mayor esmero». Una valiosa confesión: con la convicción que le caracteriza el maestro trata de definir el milagro de la inspiración, en el que los movimientos espontáneos del corazón y el espíritu tienen tanta importancia como una enseñanza rigurosa. Bosarte, el nuevo secretario de la Academia de San Fernando, resume la postura de Goya el 28 de octubre de 1792 durante la reunión extraordinaria sobre la organización de los estudios diciendo: «El Sr. Goya se declara abiertamente por la libertad en el modo de la enseñanza y práctica de los estilos, diciendo debe desterrarse toda sujeción servil de escuelas de Niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que afeminan y envilecen la Pintura. Ni que tan poco se debe prefixar tiempo de que estudien Geometría ni Perspectiva para vencer las dificultades del dibujo». Al parecer, el maestro no asistió a dicha reunión.12

El 6 de octubre Goya había contestado favorablemente a una petición de la Sociedad Aragonesa de Amigos del País, cuyos miembros le habían recomendado a un joven aragonés para que le fuera concedida una beca en la Academia de San Fernando. En efecto, ese mismo 6 de octubre Mariano Latasa y Prados, de Zaragoza, de veinte años, se matriculó como alumno en la Academia. Nuestro Goya tenía mucha influencia con sus colegas! Recordemos que Juan Martín de Goicoechea estaba casado con una de sus primas, nieta de María Josefa de Latassa. ¿Era la misma familia?

Un destino escrito en los astros en el que nadie quiere creer

Mientras Goya se preocupaba de la nobleza y la enseñanza del arte, los acontecimientos políticos se sucedían a gran velocidad en Francia, sin que el pintor se imaginara que fueran a provocar directamente la crisis más importante de su carrera. Aunque el gobierno español tomó la decisión de mantener a la opinión pública lo menos informada posible, la degradación total del poder monárquico al otro lado de los Pirineos empezaba a crearle serios problemas, porque se imponía una rápida toma de posición. El encarcelamiento de Luis XVI y su familia en el Temple impresionó fuertemente a Carlos IV y a María Luisa, y la emoción fue máxima en la corte de Madrid cuando fueron llegando noticias de las Matanzas de Septiembre y la proclamación de la República, el 21 de septiembre de 1792, a raíz de la primera sesión de la Convención nacional. Para las mentes lúcidas esto suponía la abolición de la monarquía en Francia. La victoria de Valmy sobre los imperiales se interpretó en España como una vuelta «cada cual a su casa» de los ejércitos, con la esperanza de que no estallara la temida guerra con Francia, cuando en

realidad había avivado la sed de conquista ideológica, incluso entre los menos belicosos, justificando las pretensiones de los girondinos de derribar a las monarquías europeas que consideraban autocráticas.

Aranda, mal informado pese a estar convencido de lo contrario, estaba desbordado por los acontecimientos, y era incapaz de comprender su enorme gravedad. Creía que permaneciendo en su precavida postura su país se libraría de las consecuencias de estos sucesos. No apreciaba a la aristocracia francesa, pues la consideraba responsable de la caída de la realeza, y en eso tenía razón. Pero no había entendido que unos grupos de presión populares o burgueses muy poderosos habían sustituido a las viejas jerarquías, y que esos nuevos amos no querían saber nada de los manejos de los gabinetes extranjeros. El embajador de España en Venecia, Las Casas, amigo de Antraigues, hace un juicio severo de Aranda, que se ajusta a la verdad, diciendo que «lo único que le sostenía eran el amor propio y la vanidad». 15 De hecho, Aranda no dudaba de la justeza de sus propias opiniones, y estaba convencido de que aplicaba la mejor política. Primero trató con cordialidad al encargado de negocios francés Bourgoing, creyendo evitar así un conflicto armado entre las dos naciones, y luego se preparó secretamente para la guerra, con la esperanza de que a principios de agosto de 1792 la entrada de los ejércitos prusiano y austríaco en París le permitiría situarse al lado de los vencedores sin hacer que España corriera un riesgo demasiado fuerte. 16 Por desgracia para él, lo que sucedió fue todo lo contrario y provocó la caída de la monarquía francesa. Además, ni Bourgoing en Madrid ni Lebrun-Tondu, el mediocre ministro de Asuntos Exteriores de París, tenían el menor crédito después del cambio de régimen, y a pesar de sus promesas no podían hacer nada para impedir el procesamiento y la futura ejecución de Luis XVI, decidida desde hacía mucho tiempo por el núcleo duro de los jacobinos, inflexibles al respecto. No cabe duda de que Godoy y sus allegados, ante el cataclismo francés, convencieron al rey y a la reina de que cambiaran de ministro para controlar mejor la situación, porque el ambicioso Manuel, aconsejado por el nuncio Vicenti, enemigo de Aranda, había sabido ganarse adeptos en todos los campos. También es probable que planeara con la reina la destitución de Aranda para ocupar su lugar, porque había algo de intriga palaciega en la sustitución del aragonés por el joven extremeño.17

En su *Diario* inédito, Aranda cuenta que el jueves 15 de noviembre de 1792 los reyes le llamaron a las ocho y media de la noche. Acudió creyendo que iban a hablar de las noticias de Francia en presencia, como de costumbre, del duque de Alcudia (Godoy), quien efectivamente estaba allí. Carlos IV se apoyó familiarmente en el hombro de Aranda, a quien agradó esta regia muestra de afecto, y la reina, que solía tomar la palabra en estas circunstancias, le dijo: «Aranda estaras muy cansado con la vida que haces [Aranda tenía entonces setenta y tres años], es que te queremos conservar para las cosas mayores». El ministro, acostumbrado a la forma de hablar de los reyes, comprendió inmediatamente que le destituían y declaró que haría lo que Sus Majestades quisieran. Éstos se dieron por enterados, y pidiéndole

excusas por haberle mandado llamar tan tarde, le autorizaron a retirarse. La principal sorpresa la tuvo Aranda en casa del ministro de Marina, Valdés (retratado por Goya en 1790), cuando le comunicaron que le iba a sustituir Godoy, algo que la reina María Luisa se había cuidado mucho de decirle en presencia del valido. La jugada estaba hecha. Aranda había servido de puente entre Floridablanca y el joven ministro. Como en una comedia de Molière, se pasaba del vejestorio al lechuguino.

En París se recibió con satisfacción la noticia (anunciada al parecer por el Moniteur de fines de diciembre de 1792) del nombramiento del duque de Alcudia, que tenía en su haber la liberación de Cabarrús. Bien es cierto que Tallien, manejado secretamente por España, era uno de los redactores del periódico. En cuanto Manuel Godoy tomó posesión del cargo, hizo gestiones para tratar de salvar a Luis XVI, cuyo proceso ante la Convención iba a abrirse el 11 de diciembre. Por desgracia Godoy no estaba mejor informado que Aranda sobre el verdadero estado de la política francesa, y tenía los mismos interlocutores: Bourgoing, Lebrun y José Ocáriz, el cónsul general de España en París al que Domingo de Iriarte había encargado los negocios en septiembre de 1792. Ocáriz, nacido en La Rioja en 1750, se enamoró de Émilie d'Estat y se casó con ella en 1798.19 Su esposa le había introducido en el grupo de los Montagnards de proie, que se burlaron del desdichado. Además, las instrucciones de Godoy no eran muy claras. Al igual que su predecesor no quería perjudicar a Luis XVI ni a España, y esta contradicción no tenía solución. Decidió recurrir oficialmente a los medios diplomáticos, y oficiosamente al dinero contante y sonante, haciendo que el Banco Lecouteulx pusiera a disposición de Ocáriz dos millones de libras para comprar a los diputados.²⁰ Uno de los sobornados debió ser Tallien, que en esta época ya conocía a Teresa Cabarrús. Pero Danton reclamaba dos millones más. Según Eugène Delacroix, que se enteró de muchas cosas a través de Guillemardet y Talleyrand, la corte de España decidió enviar en secreto a Francia a Cabarrús y a la marquesa de Santa Cruz (a esta última debido a su origen austríaco que le daba acceso a la reina) con dos millones, para tratar de salvar a Luis XVI. Pero esta misión fue descubierta a poco de empezar, según cuenta Delacroix, que lo sabía por Dagnan.21 No es fácil averiguar la verdad sobre esta cuestión. Recordemos que el marqués de Santa Cruz era el jefe directo y generoso de Goya, que pintó a la marquesa en 1799. Hay indicios de que Cabarrús pudo involucrar a Goya en esta aventura. En cualquier caso, es curioso que después de la subida al poder de Godoy en noviembre el pintor desaparezca de escena. No volvemos a encontrarle hasta mediados de enero en Cádiz, después de salir de Madrid, al parecer sin licencia, lo cual estaba rigurosamente prohibido.

De modo que no sabemos nada de él hasta el 17 de enero de 1793, cuando le escribe (?) al tesorero de los duques de Osuna una carta fechada en Madrid (!) comunicando que lleva en cama dos meses, aquejado de dolores cólicos, y que se ha desplazado de Sevilla a Cádiz con una licencia (autorización para ausentarse).²² Pregunta si podría cobrar algo de dinero en Sevilla.

Por otros documentos sabemos que es incapaz de sostener la pluma, de modo que alguien lo ha hecho por él en Madrid. Si el 17 de enero lleva dos meses enfermo, su dolencia se remonta a mediados de noviembre. De todos modos conviene ser prudentes, porque a veces Goya no cuenta toda la verdad en sus instancias oficiales. En efecto, la licencia de dos meses para viajar a Andalucía, firmada por el duque de Frías, sumiller de corps, lleva fecha de enero de 1793 sin precisar el día, y no de noviembre de 1792.²³

El 19 de enero de 1793, Martín Zapater le escribe a Sebastián Martínez, el rico negociante de Cádiz al que Goya había retratado el año anterior, para darle las gracias por la hospitalidad que ha brindado al artista, y dice que la carta de Martínez del 5 de enero (1793) le ha dejado tan preocupado como la primera que había recibido, una misiva que debió llegarle en diciembre de 1792 informándole del accidente sufrido por Goya. Zapater habla de situación crítica, y propone que se le dé una ayuda si es preciso.²⁴

Dos meses después, el 19 de marzo, Sebastián Martínez, que está muy bien visto en la corte, le envía una petición al secretario del sumiller de corps de la Casa del Rey, Pedro de Arascot:

Mi amigo don Francisco de Goya salio de esa corte como a vm consta [!], con animo de ver esta ciudad [Cádiz] y las del transito gastando en esto los dos meses que traia de licencia, pero la suerte quiso que cayera malo en Sevilla, y creyendo que aqui tendria mas auxilios se resolbio a venirse con un amigo que lo acompañó, y se me entró por las puertas en malisimo estado, en el que subsiste sin haver podido salir de casa.²⁵

Martínez solicita, pues, una prórroga de la licencia para el pintor, que es incapaz de escribir personalmente. No se puede decir que esta historia sea un modelo de lógica, pero a veces en la corte de España sabían cerrar los ojos.

El 29 de marzo Sebastián Martínez, siempre tan servicial, nos da algunos detalles más en una carta a Martín Zapater en la que afirma que

nuestro Goya sigue con lentitud aun que algo mejorado. Tengo confianza en la estacion y que los baños de Trillo que tomara a su tiempo lo restablezcan. [Recordemos que estos baños tenían fama de curar la parálisis.] El ruido en la cabeza y la sordera nada han cedido, pero esta mucho mejor de la vista y no tiene la turbación que tenia, que le hacia perder el equilibrio. Ya sube y baja las escaleras muy vien y por fin hace cosas que no podia. La pobre muger me avisan de Madrid que estubo bastante mala el dia de San Josef, y que para ello contribuie mucho el pensar en su marido, a pesar de que sabe que está conmigo.

Martínez prosigue diciendo que ya verá cómo se encuentra el artista en abril, y tal vez en mayo pensará en hacerle volver a Madrid. «No me ha dicho vm nada del Sr. Pignatelli y el me lo ha preguntado, y me encarga diga a vm muchas cosas.»²⁶ Estas informaciones parecen indicar que Goya había sufrido un ataque de apoplejía por causas que desconocemos, bien por acci-

dente o por un choque emocional violento, porque no se puede tener por verídica la historia que cuenta Mariano, su nieto, según la cual al huir de Madrid con la duquesa de Alba sufrió una parálisis a causa de un accidente de coche:²⁷ en efecto, en el otoño de 1792 la duquesa se encontraba en Madrid, todavía protegida por su marido, como demuestran los documentos.

Pero el maestro debió cometer una seria imprudencia, porque Martín Zapater, en una carta a Bayeu con fecha de 30 de marzo de 1793, señala que «a Goya, como te dije, le ha precipitado su poca reflexión», y que es indispensable tratarle con la compasión que requiere su desgracia y como a un hombre enfermo que necesita consuelo «como tú lo has hecho, consiguiéndole la licencia para procurar el recobro de su salud».² Vemos que Zapater separaba el problema de la imprudencia y la desgracia del problema del hombre enfermo. Una vez más, Bayeu había acudido en ayuda de su turbulento cuñado, pero él también estaba pasando por un período delicado, porque el 20 de marzo de 1793 Ramón, su hermano menor, murió a la edad de cuarenta y seis años.² ¡Pobre Josefa, que se había quedado sola en Madrid y había tenido que pasar unos meses terribles entre la desaparición de su hermano y la grave enfermedad de su esposo, que llevaba siete meses separado de ella! Tampoco debemos olvidarnos del joven Javier, con nueve años, sin saber si iba a volver a ver a su padre.

Las cosas iban mejor en abril de 1793, aunque Zapater le comunica a Martínez que no ha podido contestarle porque estaba enfermo. El 4 de junio le escribe a Manuel Bayeu, el cartujo, diciéndole que no sabe nada de Goya desde que éste se marchó de Cádiz, y supone que lleva unos días en Madrid. El 30 de junio Goya envía a la fábrica de tapices una cuenta para un suministro de colores del 1 de julio de 1792 al 30 de junio de 1793, 2 a pesar de haber sido incapaz de sostener un pincel durante meses. Ya lo ha hecho más veces, y lo repetirá en 1796. Ese mismo día murió en Zaragoza el canónigo Pignatelli. Zapater se encargó de enviar las esquelas y su sobrino Francisco Zapater afirmará con orgullo estar en posesión de un retrato de Pignatelli pintado por Goya. El 11 de julio nuestro pintor asiste a una sesión de la Academia, la única entre 1793 y 1794 en que aparece su nombre. Sin embargo el 6 de abril de 1794 Goya le envía a Isidro Bosarte, el secretario de la Academia, una corta misiva muy emotiva en la que explica que la víspera por la tarde la sordera le ha impedido impartir correctamente su enseñanza.

REGRESO A MADRID

Cuando Goya vuelve a Madrid en mayo-junio de 1793 la situación política se ha agravado aún más. En efecto, la corte de España ha considerado que la ejecución de Luis XVI el 21 de enero es un acto de agresión contra la dinastía de los Borbones. Desde el 14 de enero Godoy se persuade de que sus gestiones son inútiles, y dirige sus miras a Inglaterra, que es sumamente hostil a la República francesa. Bourgoing tiene que dejar su puesto el 23 de febre-

ro, y Ocáriz es nombrado cónsul en Toulon. Ante el cambio de actitud de España, Francia se adelanta y declara la guerra el 7 de marzo de 1793. Bajo el mando del excelente general Antonio Ricardos es ocupado el Rosellón francés, y el pueblo español, movido por su fe cristiana y su fidelidad a los Borbones, apoya el esfuerzo bélico. Desgraciadamente las tropas están mal preparadas y no siempre bien mandadas. En 1794 los reveses militares reducen el entusiasmo bélico de la nación, al tiempo que se agravan los problemas económicos. Pero esta situación le brinda a Goya la posibilidad de asumir su papel de pintor oficial para ensalzar a los militares destacados.

Tras la victoria de Truilles, el 22 de septiembre de 1793, el general Antonio Ricardos, un aragonés que entonces tenía sesenta y seis años, recibió su tercer galón; moriría en batalla el 13 de marzo de 1794. De modo que es a finales de 1793 o comienzos de 1794 cuando Goya le representa en un magnífico retrato de medio cuerpo ³⁷ (Museo del Prado), que su viuda entregaría a Godoy en 1802. Por suerte, y a pesar de sus quejas, la enfermedad no ha mermado su maestría, y conserva su capacidad de penetración psicológica. El valiente militar ha consentido en posar, «pero Goya y yo no somos de la misma clase», dicen sus ojos de expresión un poco despectiva, con una chispa de diversión. La factura es maravillosa: la cara, ejecutada con pequeñas pinceladas, refleja sin duda la verdad.

A pesar de que el 31 de marzo de 1794 ³⁸ el director de la Real Fábrica de tapices, Stuyck, declara que Goya no puede pintar a causa de su grave enfermedad, el 4 de enero del mismo año ³⁹ el artista hace una gestión ante Bernardo de Iriarte que contradice lo anterior, lo que demuestra que Goya le decía a cada cual lo que más le convenía. Así pues, le envía a Iriarte la siguiente carta, que conviene reproducir *in extenso*, aunque es bien conocida:

Yllustrísimo Señor.

Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me an ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches. He pensado remitirlos a la Academia para todos los fines que Vuestra Señoría Illustrísima conoce que yo puedo prometerme en exponer esta obra a la censura de los profesores, pero para asegurarme en estos mismos fines he tenido por conveniente, remitir antes a Vuestra Señoría Illustrísima los quadros para que los bea y por el respeto con que los ará mirar esta circunstancia por la autoridad y por la singular inteligencia de Vuestra Señoría Illustrísima y protéjame a mi en la situación que más necesito el fabor que siempre me ha dispensado.

Termina con los saludos de rigor. No debemos asombrarnos de la terminología obsequiosa, propia de todas las cartas oficiales de la época. De esta manera Goya quería volver a la vida activa, buscando el favor de Iriarte.

La Academia no pierde el tiempo: el 5 de enero de 1794 40 la asamblea

expresa su reconocimiento y se congratula por los once cuadros de «varios asuntos de diversiones nacionales» que ha enviado Goya, celebrando su mérito y el del artista. Vemos, pues, que el pintor había entregado once composiciones. El 7 de enero de 1794, en una carta a Iriarte en la que le da las gracias por la acogida dispensada por los académicos a su envío, añade una precisión importante, que ha permitido reconstruir la serie: «en concluir el que tengo empezado —que representa un corral de locos, y dos que están luchando desnudos con el que los cuida cascándoles, y otros con los sacos; (es un asunto que he presenciado en Zaragoza)». Esta descripción corresponde exactamente a un óleo sobre hojalata del Meadows Museum de Dallas, que mide poco más de 43 por 31 centímetros, unas dimensiones que permiten agruparla con otras pinturas también realizadas sobre hojalata: *Incendio, Naufragio, Bandidos asaltando un coche, Cómicos ambulantes y Corridas de toros*, hasta quince obras que en 1805 aparecen en Madrid en el testamento de la viuda Chopinot, bajo el nombre de Goya. No se trata, pues, como se había creído, de las pinturas sobre tabla de la

No se trata, pues, como se había creído, de las pinturas sobre tabla de la herencia de García de la Prada, que por su estilo y sobre todo por sus temas no podían haber sido pintadas en estas fechas. En efecto, en 1793 la Inquisición había recuperado momentáneamente su poder, por lo que debemos descartar que Goya enviara a la Academia unas escenas del *Tribunal de la Inquisición* o unos *Disciplinantes*.⁴⁴

El 9 de enero Goya le escribe otra vez a Iriarte, lo que demuestra lo importantes que son para él estos cuadritos, pidiéndole permiso para llevarlos a casa del marqués de Villaverde para que la «Señorita tan inteligente en el dibujo» los vea —en esta época el título Villaverde lo ostentaba la familia Sanz de Cortes, marqués de Morata.⁴⁵

Goya, vuelto a la vida, aborda con espontaneidad los temas que se refieren a su patria, sobre todo a Zaragoza, como él mismo hace notar. Cabe destacar que la mayoría de estas escenas de «diversiones nacionales» ilustran hechos trágicos, el incendio, el naufragio, el corral de los locos, asuntos que aparecen por primera vez en la obra del artista. La combinación de su reciente e irremediable sordera y la gravedad de los sucesos nacionales (desde comienzos del siglo XVIII no había habido ninguna guerra en territorio español) explica quizá la nueva orientación de su inspiración, que también se había vuelto más sensible a los problemas sociales a través de sus amigos ilustrados, como Meléndez Valdés, a quien había conocido en Zaragoza en 1790, cuando éste ocupaba el cargo de ministro de lo criminal en la audiencia de esta ciudad y salía valientemente en defensa de los desheredados.⁴⁶

Francisco Bayeu, más astuto y mejor informado que Stuyck, explica el 5 de abril de 1794 que Goya está pintando otra vez, pero con menos ardor que antes. ⁴⁷ En cuanto a las cartas de nuestro artista a Zapater, sólo abarcan el primer semestre de 1794 y son muy decepcionantes. En ellas se habla sobre todo de una cama que ha encargado para su amigo en Madrid y que centra toda su atención, algo sorprendente, dado el estado en el que se

encuentra.48 El 15 de febrero le asegura a Zapater que los días anteriores estaba mejor, pero que actualmente está algo indispuesto.49 El 23 de abril se extiende un poco más: «Yo estoy lo mismo, en cuanto a mi salud, unos ratos rabiando con un humor que yo mismo no me puedo aguantar, otros mas templado como este que he tomado la pluma para escrivirte, y ya me canso, solo te digo que el lunes si Dios quiere hire a ber los toros, y quisiera que me acompañaras».50 Es fácil imaginar su desesperación secreta, ya que le gustaba la buena vida y al acercarse a la cincuentena, un período en que los hombres saben en general que han alcanzado las dos terceras partes de su vida, debió afectarle mucho este brusco asalto de los achaques de la vejez. Le gustaba mucho la música, y sobre todo amaba apasionadamente la caza, su distracción preferida, que le brindaba ejercicio físico, contacto con la naturaleza y trofeos deportivos, y era para él una fuente inagotable de placer. Su salud ya no era la misma y, aunque se recuperó, ya no pudo volver a cazar. Hace falta mucha fuerza de carácter para superar esa prueba, pero por suerte el arte de pintar no necesita el sentido del oído, y su renacimiento como retratista será glorioso, sirviéndole de antídoto. Goya firma una serie de retratos de varias personalidades que son de una ejecución perfecta. Uno de los más sobresalientes es el de Félix Colón de Larreategui (no Larriategui) (Indianápolis, colección herederos J. L. Killy), de la gran familia de los duques de Veragua, descendientes de Cristóbal Colón. Félix era el hermano de Mariano Colón, amigo íntimo de Cabarrús. Teniente coronel de infantería, comendador de la Orden de Santiago, había escrito una obra en siete volúmenes titulada Juzgados militares de España y sus Indias, que se puede ver encima de la mesa, junto al modelo.51 En nuestra opinión es uno de los retratos de Goya que posee más penetración psicológica. Expresión altiva pero natural, porte grave de gran señor y oficial superior, y sin embargo la pequeña boca entreabierta, la mirada inteligente que intenta entablar un mudo diálogo entre el pintor y su ilustre modelo, quien trata de comprender cómo es capaz este sordo de rivalizar con el creador a la hora de personificar a una de sus criaturas. La colocación es, como siempre, impecable, y sabe destacar al máximo las características individuales partiendo de una postura clásica. La esmerada factura es de una habilidad diabólica.

En el capítulo siguiente, dedicado al año 1795, veremos de forma más detallada que en el mes de agosto de 1794 el pintor se dispone a retratar a la duquesa de Alba. Fue probablemente en el círculo de esta última donde Goya conoció a la actriz Rosario Fernández, «la Tirana», nacida en Sevilla en 1755, casada con Francisco Castellanos, especializada en papeles de tiranos, de ahí su apodo. El matrimonio no era muy feliz, y la duquesa de Alba la había ayudado. La Tirana, enferma, se había retirado de los escenarios. Quiso conmemorar esta retirada con su retrato, firmado y fechado «Maria del rosario / La Tirana / Por Goya 1794» (Mallorca, Fundación B. March Servera). La dama, con aspecto rollizo, no parece una jubilada, y el artista se las ha ingeniado para obtener unos efectos de gris y blanco precursores de Manet, de prodigiosa sutileza, que contrasta con la huraña expresión de la modelo. 52

Probablemente por mediación de Jovellanos, el cuñado de su hermana Jacinta, *Ramón Posada y Soto*, le encargó a Goya su retrato. Ramón nació en Celorio (Asturias) en 1746. Se matriculó en la Academia de San Fernando en 1773, luego emigró a América central y en 1779 pasó a Perú. Condecorado con la Orden de Carlos III en 1783, fundó la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México. En 1794 se encontraba en España. El 26 de noviembre visita a Goya, «y le hallé del todo sordo de manera que fué necesario hablarle por escrito». Es entonces cuando el maestro aragonés le retrató en un hermoso lienzo —que se conserva en el Young Memorial Museum de San Francisco— de forma oval, lo que no es nada frecuente en Goya. El modelo, elegante y relajado, se ve obligado como todos los demás a mirar al maestro a los ojos, pero sabe protegerse de las indiscreciones, y la expresión de su rostro, perfectamente reflejada, es un poco vacía.

Probablemente en los últimos meses de 1794 o a principios de 1795 Goya pinta una de sus obras maestras, el retrato de *La marquesa de Solana, condesa del Carpio* (París, Museo del Louvre), amiga de la duquesa de Alba. Su marido, el conde del Carpio, era muy amigo de Jovellanos y miembro del Banco de San Carlos. Dada la importancia de este cuadro, conviene que conozcamos algunos datos sobre la dama que fue objeto de una atención tan especial por parte de nuestro pintor.

Según nuestras propias investigaciones,⁵⁴ María Rita Barrenechea y Morante nació en Bilbao el 23 de mayo de 1757. Sus padres eran Ana María Morante, de Madrid, marquesa de la Solana, y José Barrenechea, marques del Puerto, de una linajuda familia vasca. A la muerte de su madre, su padre abrazó el estado religioso, y en 1775 casó a su hija, la joven marquesa de la Solana, con el primer conde del Carpio. Sólo tuvieron una hija, Francisca Javiera, que en 1798 se casaría con Francisco Solano, futuro marqués del Socorro, asesinado en Cádiz en 1810.

«La Solana», condesa del Carpio, era muy caritativa e ilustrada. Fue una de las primeras ocho señoras que formaron la asamblea femenina de la Sociedad de Amigos del País de Madrid, ocupándose de los problemas de las cárceles de mujeres, los niños abandonados y los huérfanos. También escribió obras de teatro de carácter moralizador, y su mala salud la mantuvo bastante alejada de la corte. El 29 de agosto de 1794, estando enferma pero conservando sus facultades mentales, dio poder a su marido para que testara en su nombre tras su muerte, que tuvo lugar al año siguiente, el 23 de noviembre de 1795, cuando tenía treinta y ocho años.

Es probable que quisiera dejar a su esposo y a su hija un recuerdo tangible de su persona, y haciendo acopio de sus últimas fuerzas se hiciera retratar por Goya durante los meses siguientes al otorgamiento del poder. La marquesa de la Solana no era una belleza de su tiempo, pero Goya nos ha dejado una imagen suya inolvidable. Esta silueta grácil de actitud rígida, este rostro poco agraciado cuyos rasgos están reproducidos sin complacencia, desprenden un extraño encanto que procede de la distinción de su aspecto, de la emotiva expresión de sus ojos que miran al pintor con tranquilidad, de una manera

146

reservada, aunque benévola. La calidad de la observación psicológica es prodigiosa, todos los matices del alma y del espíritu rozan la tez mate y pálida, como la brisa ligera hace que se estremezca la superficie del agua clara. La colocación es extraordinaria, digna de un Velázquez. El modelo, vestido de negro, destaca sobre un fondo gris transparente. Estos colores graves hacen que destaque el rosa brillante del lazo que adorna los cabellos, un peinado que estaba de moda en Madrid en 1795-1800. La mantilla de gasa transparente y los guantes de raso color marfil introducen una nota más dulce en esta impresionante sinfonía gris-negra-blanca.

El maestro dedicó lo mejor de sí mismo a esta dama austera y buena, porque pocas veces su factura fue tan refinada, sin escatimar recursos para obtener este milagro, mientras que el retrato de la duquesa de Alba, en 1795, está bosquejado con mucho menos esmero. No lo olvidemos nunca, el pincel de Goya es la manecilla del formidable barómetro de las variaciones del espacio humano que serán una verdadera obsesión de su carrera artística. Por esta razón podrá pasar sin problemas de la Maja desnuda a las Pinturas negras, y en este caso nos recuerda que prefiere a las personas buenas y honestas, por irritante que pueda perecerles esto a los aficionados a lo escabroso.

Sin embargo, 1794 es un año agitado, lleno de sobresaltos y avatares políticos. En París el 9 termidor (29 de julio), con la caída de Robespierre, marca el fin del gran Terror. En esta caída tuvo un papel importante la hija de Cabarrús, porque España, que mantenía estrechos lazos económicos con Francia, había intervenido secretamente en el proceso de desestabilización del régimen jacobino ultra. El 1 de septiembre de 1794 Jovellanos anota brevemente en su Diario que acaba de enterarse de la muerte de Robespierre, 55 «uno de los grandes azotes del género humano». Más adelante Cabarrús le tendrá al corriente de la política francesa a través de su hija, convertida en la reina del Directorio. Vemos, pues, que Goya, a lo largo de su carrera, siempre estuvo en contacto con los círculos que hicieron la historia de su tiempo. No nos cansaremos de repetir que hay que buscar las fuentes de inspiración de su obra en la actividad social y política de sus modelos, que no sólo le confiaron sus rasgos para que los pintara, sino a veces grandes secretos, los que hacen que un artista con talento supere la fase de pintor de anécdotas para convertirse en pintor de historia y crítico de su tiempo.

Tercera parte

LOS AMIGOS ILUSTRADOS EN EL PODER

Capítulo XIV

LOS PRIMEROS PASOS DE LA RESURRECCIÓN, 1795-1798

Aunque a partir de 1789 cada año depara cambios políticos increíbles, debemos ocuparnos aquí de los principales acontecimientos del año 1795 en Francia y España, porque favorecen la carrera de Goya y le aportan la materia necesaria para el desarrollo de su pensamiento filosófico, vinculado al regreso impetuoso del cártel Cabarrús, que tendrá un papel relevante después de la paz de Basilea.

La muerte del pequeño Luis XVII en el Temple, anunciada oficialmente el 8 de junio de 1795, culminaba tres años de sórdidas maniobras entre las distintas facciones monárquicas y republicanas. Sin pretender terciar en las numerosas controversias que rodean al asunto de la supervivencia del desdichado príncipe, conviene recordar que para la República era un rehén muy valioso. También representaba el mayor obstáculo al cese de hostilidades con España, porque la corte de Madrid exigía que le entregaran a «los dos hijos de Luis XVI» en el momento de firmar la paz, y tenía previsto reponer a Luis XVII en el trono. Se puede suponer que esta actitud no despertaba el menor entusiasmo entre los jacobinos, ni tampoco entre los monárquicos ultras. Los contactos oficiales, a iniciativa de España, habían empezado en otoño de 1794 entre el general Dugommier (el protector de Bonaparte) y el conde de la Unión, duque de San Carlos. Luego, en enero de 1795, el Comité de salvación pública envió al ejército de los Pirineos a su representante Goupilleau de Fontenay, implicado en los sucesos del Temple, que se oponía ferozmente a la reposición del niño rey. El general Pérignon le transmitió la posición oficiosa del general Urrutia, comandante en jefe del ejército español. Estos nombres tienen su eco en la obra de Goya: en 1798 pintaría al General Urrutia (Madrid, Museo del Prado), y en 1815 al Duque de San Carlos, sobrino del conde de la Unión (Museo de Zaragoza).

Los franceses se oponían, pues, a la liberación de los niños de sangre real, pero tenían mucho interés en sellar la paz con España para reducir los

frentes de guerra. El Comité de salvación pública trató primero de negociar entre bastidores, por mediación de Bourgoing, antiguo ministro de Francia en Madrid, y nuestro amigo el ex cónsul Ocáriz; poco a poco la República iba cediendo terreno. Merlin de Douai, encargado del sector diplomático en el gobierno, llegó a proponer que «todos los individuos de la familia de Borbón» fueran entregados al rey de España. No citaba nombres, porque en el gobierno había una falta total de acuerdo con respecto a Luis XVII.

Luego, el 3 de mayo de 1795, otro personaje al que conocemos bien, Domingo de Iriarte, hermano del Bernardo de Iriarte de Goya, fue enviado oficialmente a Basilea para entablar negociaciones con Barthélemy, embajador de Francia. Persistía la falta de acuerdo sobre la cuestión de Luis XVII, y España puso todo su empeño en convertirla en el objeto principal de las negociaciones. Además, el marqués de Iranda, pariente del embajador Las Casas, corresponsal de Antraigues en Venecia, realizó una gestión oficiosa cerca del representante Meillan, por iniciativa de Godoy.² El Comité de salvación pública estaba acorralado y, milagrosamente, Luis XVII murió en el Temple a primeros de junio de 1795. En julio el ministro de Asuntos Exteriores del emperador, Johann Thugut, llegó a suponer «que para facilitar la paz con España, que se obstinaba en que le fuera entregado este vástago de la familia real [señalemos que el "vástago" en cuestión era primo del emperador Francisco II, superior de Thugut], los jefes de los criminales de la Convención habían juzgado conveniente publicar su muerte». En consecuencia el ministro se preguntaba si había que llevar luto en la corte.³ ¡Requiem in pace! Probablemente nunca se sabrá la verdad acerca del niño mártir.

La paz acabó firmándose en Basilea el 22 de julio de 1795, siendo ratificada por el Comité de salvación pública el 1 de agosto de 1795. El presidente del Comité era Cambacérès, y uno de los doce firmantes Tallien, que disfrutaba de sus últimos meses de poder efímero.⁴

En Madrid los reyes se alegraron tanto de que se hubiera acabado la guerra en las mejores condiciones para España —con la recuperación de los territorios conquistados por el ejército francés—, que el 27 de septiembre de 1795 concedieron el título de Príncipe de la Paz a Godoy, principal artífice de este éxito, acompañado del dominio de Soto de Roma, en Andalucía.⁵

El acuerdo con Francia tuvo como consecuencia inmediata la liberación oficial de Cabarrús, el 19 de octubre de 1795.º El decreto de rehabilitación se publicó en noviembre, para satisfacción de Jovellanos, que se carteaba constantemente con Cabarrús. En diciembre el primero dice que Cabarrús se ha entrevistado con el Príncipe de la Paz «en el sitio», y que éste ha recibido al antiguo director del Banco de San Carlos como a un amigo.º Esta súbita amistad se debía a la capacidad financiera de Cabarrús, que aconsejaba a Godoy en sus inversiones. Además, la boda de Teresa Cabarrús (divorciada de Fontenay) con Tallien, en diciembre de 1794, hizo que Godoy, a través del padre de *Notre-Dame de Thermidor*, tuviera mejor información de las interioridades de la política francesa, y pudiera enviar mensajes. En su *Diario* Jovellanos menciona varias veces unas cartas políticas de Teresa, que Cabarrús

comunicaba a su fiel amigo asturiano. He aquí un aspecto importante de la actividad de la señora Tallien que ha pasado inadvertido a la mayoría de los biógrafos, obnubilados con su belleza y el número de sus amantes.

En Francia los acontecimientos se precipitaban: la Convención se separó el 26 de octubre de 1795, después de tres años de dictadura, para dar paso al Directorio, poniendo fin a las andanzas del terrible Comité de salvación pública. Poco a poco Tallien fue apartado del poder; el convencional Charles Delacroix (padre del famoso pintor) ocupó el cargo de Relaciones Exteriores, y conservó la cartera hasta julio de 1797, cuando fue reemplazado por Talleyrand.

Entre finales de 1795 y 1798 Cabarrús fue todopoderoso, más que un ministro, dice refiriéndose a él el duque de Havré, agente de Luis XVIII en Madrid.⁸ Amigo fiel, no dejó de favorecer a los amigos y protectores de Goya como Jovellanos, Meléndez Valdés, Bernardo de Iriarte y Moratín. Este últi-

mo pronto se convertiría en familiar de Godoy.

No hay cartas de Goya a Zapater ni apenas documentos que le conciernan en este año 1795, en que murió Francisco Bayeu a los sesenta y un años, el 4 de agosto.º Nuestro héroe, tan práctico como siempre, consiguió que Godoy intercediera ante el rey para que le dieran el puesto de primer pintor de cámara. Bernardo de Iriarte había recibido instrucciones para hablarle del asunto a Eugenio Llaguno, y al parecer trató de conseguir una subida de sueldo para el artista, que ganaba 15.000 reales mensuales (según una nómina del 8 de agosto de 1795), mientras que Maella percibía 24.000. A pesar de sus recomendaciones el rey no quiso nombrar a Goya. 10 Vemos, pues, que incluso tras la muerte de Bayeu algunos funcionarios de la cámara del rey seguían siendo hostiles al terrible sordo. Éste tuvo más suerte con la Academia de San Fernando, donde había presentado su candidatura para sustituir a Bayeu como director de pintura. El 13 de septiembre de 1795 resultó elegido por 17 votos, frente a 8 para Gregorio Ferro y uno para Ramos." He aquí uno de los rasgos esenciales del carácter de Goya. En vez de decirse: «Me tendrían que haber nombrado antes, ahora soy demasiado viejo o estoy demasiado enfermo para pedir desempeñar este trabajo», ini hablar! Terco como una mula, prosigue su camino y va acumulando honores, sin desfallecer. Sólo algunas láminas de los Caprichos revelarán su rabia, más que su desánimo, ante las injusticias del pasado.

En 1795 pintó pocos retratos (menos que en 1794), pero entre ellos hay obras maestras como el *Francisco Bayeu* (Madrid, Museo del Prado), que según la exposición de verano de la Academia de San Fernando estaba «sin concluir». ¹² Al parecer esta obra admirable fue un encargo de la hija de Francisco Bayeu, Feliciana, que en 1796 indica en un inventario de sus bienes que le había dado una caja de oro al «tío Goya» por el retrato de su padre. ¹³ Es evidente que Goya se inspiró en el *Autorretrato* de Bayeu para la composición general y la colocación del retratado, pero la expresión, la mirada, parecen tomadas del natural, y la armonía de los colores es de una gran perfección. Un extraordinario homenaje de un pintor genial a un pintor de talento, a quien Goya apreciaba, pese a los celos enfermizos de Bayeu.

En 1795 Goya firma el retrato de otra modelo, *La duquesa de Alba* (Madrid, colección de los duques de Alba), con quien mantuvo vínculos afectivos, pese a que la bella dama no correspondía a los sentimientos de su pretendiente, plebeyo, casi quincuagenario y además sordo. Tormo asegura que «los amores del artista están demostrados por la correspondencia secreta de un embajador de Catalina II que hoy se leen en el archivo de Estado de San Petersburgo». ¹⁴ Que sepamos, esto no se ha verificado nunca.

María del Pilar Teresa... Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, decimotercera duquesa de Alba, que tenía entonces treinta y tres años, era la comidilla de la alta sociedad a causa de su vida «disipada» y su belleza, porque le gustaba llamar la atención. Más adelante hablaremos de esta pasión de Goya,

de la que sólo tenemos tres indicios.

En primer lugar, el pasaje de una de sus cartas a Zapater (fechada en Londres, suponemos que en broma, el 2 de agosto de 1800), que seguramente fue escrita en julio de 1794, porque habla de que Bayeu tiene la intención de pasar dos meses en Zaragoza (el rey le concedió licencia para dicha estancia el 14 de julio de 1794). Hablando de su famosa modelo, escribe estas líneas: «Mas te balia benirme a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metio en el estudio a que le pintase la cara, y se salio con ello; por cierto que me gusta mas que pintar en lienzo, que tanbien la he de retratar de cuerpo entero y bendra apenas acabe yo un borron que estoy aciendo de el Duque de Alcudia a caballo, que me embio a decir me abisaria y dispondria mi alojamiento en el sitio, pues me estaria mas tiempo del que yo pensaba. Te aseguro que es un asunto de lo mas dificil que se le puede ofrecer a un Pintor». El maestro había pintado este retrato de Godoy a caballo, que más tarde utilizó para el de *Wellington* (Londres, Apsley House), según recientes exámenes radiográficos.

El segundo indicio es el anillo que lleva la duquesa en el dedo en su *Retrato con mantilla* (Nueva York, Hispanic Society), donde se lee: «Alba Goya», y en la arena, a los pies de la ilustre modelo: «solo Goya, 1797»; la palabra «solo» estuvo tapada hasta 1960, cuando una restauración la sacó a la luz. ¹⁶ En cambio, el retrato de *La duquesa de Alba de blanco* (Madrid, colección de los duques de Alba) tenía una dedicatoria impersonal: «A la duquesa de Alba Francisco de Goya, 1795». El descubrimiento del «solo Goya» causó un gran revuelo entre los espíritus sentimentales. Pero debemos tener en cuenta que la duquesa tenía varios anillos con los nombres grabados de sus amigos, según la moda de la época, y por otra parte «solo Goya» es un poco corto para sacar la conclusión de que hubo un amor correspondido, y el estilo espontáneo de la correspondencia de Goya ya nos tiene acostumbrados a las exageraciones por su parte.

El tercer indicio se encuentra en unos dibujos del álbum de Sanlúcar, donde aparece ella en tres o cuatro hojas, y sobre todo en dos láminas de los *Caprichos*, una de ellas sin publicar e inédita hasta 1867 (en la que se reconoce a la duquesa de Alba),¹⁷ titulada como el dibujo preparatorio «El sueño de la mentira y de la inconstancia». La otra, «Volaverunt», es la n.º 61 de la colección de los *Caprichos*.

Hay otros datos que no se pueden considerar pruebas. En primer lugar el testamento de la duquesa, de 1797, que lega 10 reales a Goya y a su hijo «por vida», ¹⁸ y por otro lado la breve reseña del conde de Maule en su *Viage de España Francia y Italia*, publicado en 1813, que dice: «El señor Goya hallandose aquí [en Sanlúcar] ... con motivo de ver a la duquesa de Alba». ¹⁹ Nada más.

Es bastante probable que el comportamiento caprichoso de María Teresa, atestiguado por dos deliciosos cuadros de Goya firmados y fechados en 1795 —uno de ellos, La duquesa de Alba y la dueña, está en el Museo del Prado, y el otro, La dueña de la duquesa de Alba con la negrita María Luz y el paje Luis Berganza, pertenece a una colección particular—, su afición a las bromas y carantoñas, le valieran un trato más propio de «camarada» que de dama respetable por parte de sus allegados. Por último, conviene recordar que en el siglo XVIII a los cronistas les importaba bien poco que un pintor sordo y de condición modesta pretendiera a una mujer bella, joven y rica.

Vemos, pues, que el artista había reanudado su actividad de retratista con un ímpetu considerable, pese a su sordera y a su delicada salud. Nunca se han aclarado del todo los motivos de su segundo viaje a Andalucía en 1796. Valentín de Sambricio, que ha buceado de forma ejemplar en los archivos del Palacio Real de Madrid, no ha descubierto ninguna licencia concedida a Goya durante ese año. Nosotros tampoco hemos encontrado en el citado archivo el expediente sobre el viaje de la corte a Andalucía de principios de 1796, pero al parecer se desplazaron buena parte de los funcionarios de la administración real. En efecto, según León y Pizarro, Godoy se llevó consigo su secretaría y a varios representantes de cada ministerio.²⁰ De modo que es bastante probable que una parte de la cámara del rey acompañara a los soberanos, lo cual puede ser una explicación de la estancia del pintor de cámara en Sevilla y Cádiz.

El 4 de enero de 1796 los reyes de España viajaron de El Escorial a Badajoz (ciudad natal de Godoy), adonde llegaron el 18 de enero. Permanecieron un mes en Extremadura, y el 15 de febrero se dirigieron a Sevilla, adonde llegaron el 18 de febrero a las 11 de la mañana, alojándose en el Alcázar. En medio de numerosas festividades, Carlos IV pudo hacer una escapada para pescar en Santiponce. El objeto oficial de la expedición era venerar los restos de san Fernando en Sevilla, como testimonio de gratitud por la curación del príncipe de Asturias.²¹ Godoy daba rienda suelta a su imaginación cuando se trataba de aislar a los príncipes del gobierno de Madrid.

El 29 de enero de 1796 el duque de Alba, gentilhombre de cámara del rey, firmó un poder general a nombre de su esposa para la administración de sus bienes.²² La familia de Alba poseía extensas fincas y palacios en Andalucía. Además, los duques de Alba eran hereditariamente «alcaides de los Reales Alcázares de Sevilla».²³ En calidad de tal, el decimotercer duque de Alba podía recibir a los reyes en la capital de Andalucía, y es muy probable que acudiera a su encuentro a primeros de febrero; confirmarlo requeriría una larga investigación. Porque la suposición de Ezquerra del Bayo, según la cual el

duque había viajado a Sevilla para restablecerse, no está apoyada por ningún documento conocido. En marzo de 1796, cuando la corte regresó a Aranjuez, al parecer el duque de Alba se quedó en Sevilla, donde falleció el 9 de junio de 1796 a los treinta y nueve años.24 La duquesa, que se había reunido con él, le cuidó en sus últimos momentos, según Ezquerra del Bayo. Recientemente hemos señalado que el dibujo preparatorio del Capricho n.º 40, «¿De qué mal morirá?», en el que se ve un burro cuidando a un moribundo, tiene dos notables diferencias con la lámina grabada: una de ellas es que en el dibujo el enfermo es un hombre joven, y la otra que en segundo plano aparece la cara afligida de una mujer, que evidentemente es la duquesa de Alba. Estas dos «informaciones» han desaparecido en el grabado.25 Sabemos que el famoso facultativo Jaime Bonells, médico de la casa de Alba, no estaba en Sevilla cuando murió el duque. ¿Quizá los allegados de éste consideraban que habría podido salvarle? Vemos que de un caso particular Goya sabe extraer una regla general, atacando a los matasanos, como sucede en varios de sus Caprichos.

La duquesa se desplazó de Sevilla a Sanlúcar de Barrameda, donde su familia poseía el palacio de Medinasidonia, encaramado en lo alto de la población. Desde allí hay una vista magnífica, y se descubre el océano Atlántico más allá del estuario del Guadalquivir. Los bancos de arena que se extienden a los pies del palacio aparecen en el paisaje del retrato de *La duquesa de Alba con mantilla* de 1797, lo cual confirmaría que fue pintado en Sanlúcar. Un soneto del poeta sevillano M. M. de Arjona, dedicado a una «señora que ha enviudado recientemente y ha venido a vivir a Sanlúcar de Barrameda», llamándola Venus de España, demuestra que la estancia de la duquesa en esta ciudad, famosa por la excelencia de su clima, era notoria.²⁶

No sin cierto humor el contralor financiero de la Real Casa le contesta a Jovellanos que «al haber estado Goya ausente todo el año 1796 en Sevilla», no ha hecho nada para el servicio real y no hay razón para pagar a su moledor de colores.²⁷ Ahora bien, el pintor no podía salir de Madrid sin licencia, y como ya hemos dicho no hay ningún rastro de la misma en su expediente administrativo de los archivos del Palacio Real. ¿Con qué pretexto se había quedado en Andalucía tras el regreso de la corte a Aranjuez, en marzo de 1796? Como no tenemos cartas de Goya correspondientes a ese año, nuestras únicas informaciones proceden de la correspondencia de sus amigos y del *Diario* de Moratín.

En 1964 Xavier de Salas publicó dos cartas del escultor aragonés Joaquín Arali, dirigidas a Ceán Bermúdez, que entonces vivía en Sevilla. La primera, fechada el 22 de julio de 1796, responde desde Madrid a una indagación biográfica de Ceán transmitida por «El amigo Goya» el 29 de mayo de 1796, y pregunta si el pintor está de vuelta en Sanlúcar. En septiembre de 1796 Arali se preocupa por la salud del artista, del que no le llegan buenas noticias. Se marchó Goya de Sanlúcar por estar enfermo, para ir a vivir a Cádiz junto a Sebastián Martínez? Moratín, que en diciembre de 1796 entró en España por Cádiz tras cuatro años de ausencia, nada más llegar se dirigió a

casa de Martínez el 23 de diciembre, y el 25 a casa de Goya, «aún enfermo». Es de destacar que el pintor tenía, al parecer, su propia casa. Moratín volvió a ver a Goya los días 3, 4, 5, 6, 7 y 8 de enero de 1797 y salió de Cádiz el 11 de enero en dirección a Sevilla, donde fue a ver a Ceán Bermúdez y no se separó de él durante diez días. El 19 de enero Moratín menciona que ha estado «ad horta Ducissae d'Alba manger». ¿Aún vivía la duquesa en Sevilla?

Sea como fuere, su testamento, fechado el 17 de febrero de 1797, está escrito en Sanlúcar, y ella no cambió ni una coma hasta su muerte, ocurrida en 1802. En este documento no aparece ningún miembro de su familia excepto Carlos Pignatelli, primo de su marido. La duquesa se preocupa sobre todo de las personas de su servicio, damas de honor, médicos, administradores, pajes, sirvientes, y de un solo pintor: Goya. La negrita María Luz es la primera de la lista de herederos, donde también aparece «Benito mi tonto». En un dibujo de Goya del álbum de Sanlúcar vemos a la pequeña en el regazo de la duquesa.³⁰

El 24 de enero de 1797 un escultor gaditano, J. Fernández Guerrera, se vale de la recomendación de Goya ante Isidro Bosarte, el secretario de la Academia de San Fernando, diciendo que el pintor sigue en Cádiz.³¹ ¿Se habían reunido con él su mujer y su querido hijo Javier, de doce años? Es difícil creer que estuviera un año sin verles.

El 1 de abril de 1797 Goya solicita de la Academia el favor de ser relevado de sus funciones de director de pintura a causa de su mala salud, y el 4 de abril la Academia reconoce que la profunda sordera del artista hace imposible que los alumnos le hagan preguntas durante los cursos.³² A propósito de la forma de comunicarse de Goya cabe señalar que en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, hay un dibujo hecho por él con los signos del alfabeto de los sordomudos.³³ El 2 de mayo daba las gracias a la Academia, por mediación de Bosarte, por haberle nombrado director honorario.³⁴

Aquí se plantea una pregunta que los especialistas de la obra de Goya no son capaces de contestar por falta de documentos. ¿Cuándo pintó los famosos lienzos del oratorio de la Santa Cueva de Cádiz que, dicho sea de paso, no están recogidos en los principales catálogos, aunque el conde de Maule, en 1813, atribuyó estas obras maestras al pintor aragonés? Estudiados por César Pemán y Ezquerra del Bayo en 1928,³5 revelaron una faceta muy original del estilo y la factura de Goya, además de su prodigiosa inventiva. Son tres cuadros en forma de media luna, de 1,40 metros de altura por 3,40 de anchura.

El santuario de la Santa Cueva de Cádiz estaba consagrado a la devoción de la Pasión de Cristo, dependía de la cofradía de la Madre Antigua y era obra del arquitecto Torcuato Benjumeda. Su parte inferior se había edificado entre 1781 y 1783, y la capilla superior entre 1793 y 1796, gracias al generoso mecenazgo del padre Sáenz de Santamaría, que había heredado una inmensa fortuna al convertirse en marqués de Valde-Íñigo. La capilla superior fue consagrada el 31 de marzo de 1796. Tiene forma elíptica, con colum-

nas dóricas medio entregadas que forman arquerías. Encima de cinco de ellas están colocados los lienzos con forma de media luna. De los cinco cuadros, dos son obra de Zacarías González Velázquez (*Las bodas de Caná*, firmado y fechado en 1795) y José Camarón (*El maná en el desierto*). Goya pintó *La parábola de los convidados a la boda, La multiplicación de panes y peces y La santa cena*. Esta última es una obra admirable, porque el maestro, teniendo en cuenta el formato y la perspectiva de abajo arriba, pintó a los evangelistas sentados en el suelo alrededor de la mesa, agrupados de manera armoniosa y decente para que se distingan bien del suelo, ilustrando así la versión jesuita del *triclinium*, tal vez impuesta por el comitente, que además quiso glorificar a dos famosos santos jesuitas en los grandes bajorrelieves de la capilla.³⁶

Esta concepción tan nueva del tema está a años luz de las modosas composiciones neoclásicas de sus colegas. Los tres pintores eran académicos, lo cual debió influir en la elección del marqués de Valde Iñigo, quien seguramente estaba relacionado con Sebastián Martínez. ¿Goya trabajó en Madrid o en Cádiz? ¿Pintó estos lienzos antes de marzo de 1796 o después? De momento debemos limitarnos a las hipótesis. Sabemos, eso sí, que la obra de

Zacarías González Velázquez estuvo terminada en 1795.

De vuelta a Madrid en mayo o junio de 1797, Goya se dedicó sobre todo a los amigos. Hizo un retrato de Martín Zapater (Bilbao, Museo de Bellas Artes) de forma ovalada, firmado y fechado en 1797. En él vemos que su querido amigo estaba mucho más fondón que en 1789. También tuvo el placer de celebrar el ascenso de dos de sus protectores y confidentes: el primero era Bernardo de Iriarte (Estrasburgo, Museo de Bellas Artes), que en 1797 fue nombrado ministro de la Junta de agricultura, comercio, navegación y de las posesiones de ultramar, un cargo importante que ocupó durante poco tiempo.37 ¿Fue este el motivo por el que Goya representó al viceprotector de la Academia de San Fernando «en testimonio de mutua estima y afecto. año 1797»? (inscripción en la parte inferior del cuadro). El 1 de noviembre de 1797 se hizo la presentación de la obra en la Academia, donde fue elogiado «no sólo el parecido, sino también por la maestría con que está pintado».38 En efecto, Goya detalla los rasgos austeros de su fiel amigo con una factura muy esmerada, de modelado preciso, destacando su elegancia anticuada pero sin afectación. Juan Meléndez Valdés, el poeta y magistrado, amigo y protegido de Jovellanos, fue nombrado en octubre de 1797 fiscal de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte de Madrid. Probablemente Goya le retrató durante su corta estancia en Madrid, que dedicó a su toma de posesión en octubre de 1797, porque después Meléndez regresó enseguida a Valladolid para arreglar sus asuntos personales y se quedó allí hasta febrero de 1798.39 El cuadro es de 1797, según la dedicatoria: «A Meléndez Valdés, su amigo Gova 1797» (Barnard Castle, Bowes Museum). En la obra del maestro no son nada frecuentes estas menciones personales «a su amigo», no pasarán de la docena a lo largo de toda su vida, lo que da un valor especial a ésta. ¡Qué diferencia de estilo y factura entre el tratamiento de esta cara y la de Iriarte!

¡Cómo supo captar el artista, con pinceladas ligeras y transparentes, la seriedad noble y sencilla de Meléndez Valdés, la expresión desengañada de sus labios, la tristeza de su mirada melancólica, en la que se lee la premonición de las desgracias que se abatirían sobre este patriota sincero, ardiente fustigador de los vicios de su país, pura estrella luminosa en el firmamento de la España de los ilustrados!

Al mismo tiempo Goya había empezado los Caprichos, y también estaba trabajando para los duques de Osuna. En 1797 parece que sólo le escribió una carta a Zapater, un tanto extraña. Probablemente sea de diciembre de 1797,40 ya que en ella se alude a los premios de la lotería que le habían tocado a su amigo, que aparecen publicados en el Diario de Madrid del 12 de diciembre. A su amigo le tocaron 6.000 y 1.500 reales, mientras que Goya tuvo que conformarse con 1.000...⁴¹ El artista le escribe a Zapater una misiva especialmente expansiva y extravagante, dándole las gracias por los deliciosos manjares, las botellas de vino y los licores. Por lo que se ve, Goya había recobrado la salud y se había dado un festín. Siguen las firmas de los amigos invitados al mismo, acompañadas en la última página de dos dibujos en medio de los cuales se lee una frase de Josefa Bayeu, seguida de su firma: «Que rico pastel d'engila escelente». El dibujito que hay encima de esta firma representa a una mujer arrodillada vista de espaldas, enseñando las nalgas. Esto nos indica que Josefa no era pudibunda ni cursi, lo que probablemente explica que se entendiera bien con el «calavera» de su marido, que se lo pasaba en grande al grabar algunas planchas de los Caprichos con alusiones un tanto es-

Goya sintió que le salían alas cuando Jovellanos fue designado para el Ministerio de Gracia y Justicia. Godoy había seguido los consejos de Cabarrús, y el nombramiento se realizó por decreto de 10 de noviembre de 1797.⁴² Hay un célebre pasaje del *Diario* de Jovellanos en el que cuenta con angustia las etapas de su viaje a Madrid.

El 21 de noviembre por la noche, procedente de Asturias, de donde había salido el 15, llegó al puerto de Guadarrama, a unos 50 kilómetros de la capital, donde Cabarrús acudió a su encuentro para poder hablar tranquilamente con él. «No pintaré —dice Jovellanos— la ternura de nuestra entrevista [llevaban siete años sin verse] ni el abatimiento que causó en mi ánimo la pintura del estado interior de la corte.» Cuando al día siguiente Jovellanos se presentó en el Ministerio de Estado, estaba consternado: «Todo amenaza una ruina próxima que nos envuelve a todos; crece mi confusión y aflicción de espíritu».⁴³

Godoy, que le había invitado a comer, estaba sentado entre la Princesa de la Paz, recién casada, y su amante Pepita Tudó. Jovellanos quedó abatido por tamaño descaro: «No hay remedio, el sacrificio es forzoso». No se hacía ilusiones acerca del estado político y moral de la corte, y logró que sus amigos compartieran apasionadamente su punto de vista, lo que le valió la destitución al año siguiente. Pero su rechazo y su indignación alimentaron la hoguera de los *Caprichos*.

Los «Caprichos», o la sátira de todas las formas de tiranía humana

Conviene abordar los *Caprichos* en el marco de la vida contemporánea de Goya, al margen de la evolución de su carrera, porque son un corto y genial destello de libertad de expresión en los oscuros nubarrones de la represión, amontonados por el reflujo de la Revolución francesa. En efecto, a diferencia de la mayoría de las obras polémicas de este tipo, los *Caprichos* aparecieron cuando los hizo su autor, con su firma y en el mismo momento en que se producían los acontecimientos que los inspiraron. Por este doble motivo representan un hecho crucial en la historia social y cultural de Europa.

Los Caprichos se gestaron mucho antes de su publicación en 1799, durante el período 1796-1797, que coincide con la estancia de Goya en Andalucía, de cerca de un año de duración. Por razones difíciles de averiguar, parece que el pintor ya no soportaba la estupidez, la falta de honradez y la inmoralidad de algunos de sus contemporáneos, y empezó a denunciarlas con vigor en los dos álbumes A y B, llamados de Sanlúcar y de Madrid,

bosquejados en Andalucía.44

La presencia de la duquesa de Alba en cuatro de los dieciséis dibujos del álbum A, hoy dispersos, confirma que fueron realizados en Sanlúcar. Tres de los dibujos del álbum A sirven de base para los *Caprichos* 16, 17 y 20, y tratan de la prostitución. Catorce de estos *Caprichos* proceden de los setenta y cuatro apuntes que se conservan en el álbum B, llamado de Madrid (con las hojas numeradas): se trata de los *Caprichos* 7, 8, 10, 11, 13, 16, 18, 22, 31, 33, 36, 39, 69 y 70. Los dibujos del álbum B abordan asuntos variados y dan a entender que Goya, durante sus «vacaciones» andaluzas, tuvo ocasión de tratar más de cerca con la alta sociedad y sintió desprecio por las costumbres depravadas de algunas grandes señoras y sus amigos. También fue entonces cuando la brujería entró a formar parte de su obra.⁴⁵

Hay un indicio importante de que la primera idea de la colección de los *Caprichos*, concebidos primero como *Sueños*, data de 1797, dos años antes de su publicación, ya que uno de los dos dibujos preparatorios para el *Capricho* n.º 43 tiene la siguiente inscripción de Goya: «Iº / Ydioma universal. Dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797. / El autor soñando / Su yntento solo es desterrar bulgaridades / perjudiciales, y perpetuar con esta obra de / caprichos, el testimonio sólido de la verdad». ⁴⁶ Este dibujo debía servir de frontispicio a la serie de los *Sueños*, transformada luego en *Caprichos*. Valentín Carderera poseía un primer anuncio de la famosa colección de Goya. ⁴⁷ Este prospecto (¿de 1797?) exponía las condiciones de la publicación de un volumen de grabados formado por 72 láminas, al precio de 288 reales por ejemplar, vendido por suscripción; en una nota el pintor añadía «que la obra ya está acabada, sólo falta imprimir las planchas». Recordemos que la edición definitiva de 1799 incluía 80 estampas, a razón de 320 reales por volumen. Fue anunciada en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799,

fecha que no se conocía hasta que Beruete la encontró en 1918.⁴⁸ López Rey fue uno de los primeros en demostrar de forma convincente que Goya tenía previsto al principio hacer una serie de *Sueños* a la manera de Quevedo.⁴⁹ Pierre Gassier pudo demostrar más adelante, estudiando los dibujos de Goya que se conservan en el Museo del Prado, la existencia de 26 *Sueños*, en su mayoría numerados, dibujados a pluma en papel de calidad idéntica y con leyendas muy importantes, mientras que los dibujos definitivos para los *Caprichos* que completan los *Sueños* están realizados a la piedra roja o a la aguada roja en otro papel más fino, y no poseen títulos.⁵⁰

Los diez primeros Sueños tratan de brujería, lo que no tiene nada de particular si nos situamos en el contexto político de la última década del siglo XVIII. Curiosamente «la era de la razón había provocado el resurgimiento de la credulidad popular en los ritos mágicos». Por otra parte, la expansión de la Revolución francesa, que aterrorizaba a la monarquía española, provocó un acercamiento entre el gobierno de Madrid y la Inquisición, pese a que Carlos III se las había ingeniado para limitar su poder en 1768. En septiembre de 1789 el embajador de España en París, Fernán Núñez, aconsejaba «una inteligencia secreta entre la Corte y la Inquisición, sería, a mi juicio, el mejor medio de contener el mal».51 En mala hora lo dijo. El embajador, que era de tendencia liberal, no se imaginaba los estragos que ocasionaría su consejo, seguido al pie de la letra por la corte durante los veinte años siguientes, en las filas de los españoles ilustrados contrarios a la excesiva autoridad de la Inquisición. A partir de 1789 la vigilancia ideológica de todas las publicaciones corrió a cargo del consejo supremo de la «Santa», hasta el extremo de que la famosa obra de Fernando de Rojas, La Celestina, que había sido denunciada con frecuencia desde el siglo XVI pero jamás condenada, fue prohibida por primera vez por la Inquisición en 1793, y Luis Paret fue acusado de poseer esta obra.⁵²

El miedo causado por la Revolución francesa hizo caer a la Iglesia española en la dictadura y el ridículo, lo que provocó la reacción de algunos miembros del clero ilustrado, apoyados por el joven ministro Godoy, que más tarde escribiría en sus Memorias: «Porque quise asociar la Inquisición a las miras de tolerancia y de prudencia que impidieron entre nosotros las reacciones y las querellas, tan funestas en otras partes; porque hice limitar sus facultades sujetándolas a la inspección del monarca, protector soberano de la libertad y los derechos de sus súbditos, me llamaron hereje y ateísta».⁵³ Este texto es importante, porque da a entender que tal vez Godoy no fuera ajeno del todo al proyecto de publicación de una sátira sobre los abusos de la Inquisición y de la brujería, debida a la punta de Goya.

A este respecto no se ha resaltado lo suficiente el hecho de que el Inquisidor general, Manuel Abad y Lasierra, pretendía reformar la «Santa», y en 1793 encomendó este proyecto de reforma al canónigo Juan Antonio Llorente, lo que probablemente fue la causa de la destitución del Inquisidor al año siguiente y su sustitución por el cardenal Lorenzana.⁵⁴ Este último, de setenta y dos años, arzobispo de Toledo y tutor de los hijos de don Luis, el her-

mano del rey Carlos III, era un prelado de carácter moderado a quien Jovellanos calificaba irrespetuosamente de «tonto».

Llorente, por su parte, había nacido cerca de Logroño, donde fue comisario del Santo Oficio entre 1780 y 1785. Según Somoza fue protegido y amigo de Jovellanos, y Goya le hizo un magnífico retrato entre 1810 y 1812. En su famosa obra Historia de la Inquisición española, Llorente declara que «Jovellanos utilizó su trabajo de 1793» para abordar la reforma de la «Santa».55 En efecto, el magistrado asturiano había redactado un informe al respecto, a petición del rey, según dice Ceán Bermúdez, quien añade que el «ministro ingenuo» le había leído imprudentemente este documento a Carlos IV. En él, entre otras cosas, se decía «que los individuos [de la Santa] son ignorantes, pues no estando dotados los empleos vienen a recaer en frailes que lo toman solo para lograr el platillo y la execución del coro; que ignoran las lenguas extrañas». 56 Esto debió sacar de quicio a la Inquisición, cuando se enteró. Carlos IV y María Luisa eran demasiado pusilánimes para resistir a las voluntades fuertes, de modo que el Santo Oficio se salió con la suya y Jovellanos fue destituido y obligado a volver a Asturias. Entre los españoles ilustrados había sido el primero en abordar seriamente el problema de la superstición como obstáculo al progreso social, y en buscar sus fuentes primitivas en la brujería. En su Diario, en 1795, dice que acaba de comprar el Malleus maleficarum, una famosa obra «satánica» publicada en Colonia en 1487 que había tenido numerosas reediciones. 57 Jovellanos, al igual que el ilustre inquisidor de principios del siglo XVII Alonso de Salazar, se daba cuenta de que la propagación de la brujería dependía en gran medida de su excesiva represión por parte de la «Santa» en nombre de la Iglesia.58

Meléndez Valdés también rompió una lanza en favor de las víctimas de la intolerancia, y en 1794 dedicó su oda *El fanatismo* a Godoy, y describió los horrores de un auto de fe:

La cuadrilla inhumana, ¡cuál vaga! ¡qué encendido el rostro, y qué clamores! ¡cómo a abrasar, a devastar se incita! Y en tremendo ruïdo corre vibrando la sonante llama, y al Dios de paz en sus horrores llama.⁵⁹

Meléndez Valdéz ponía el dedo en la llaga de la tremenda contradicción de la Iglesia española, atrapada entre el cristianismo, religión de paz y amor, y su versión católica forjada por Felipe II, en la que el clero sustituía con demasiada frecuencia al brazo secular. Tomás de Iriarte, en su obra *La señorita mal criada*, ya había destacado el interés malsano de las masas por las procesiones de la Inquisición, y decía que algunos preferían ver pasar una encorozada (que lleva la coroza, capirote infamante de la Inquisición) que ir al teatro a ver una comedia.⁶⁰ En 1804 Moratín escribe en su *Diario*; «vidi

gens spectacus quaedam mulier encorozada por le Saint Office». 61 Todos los españoles ilustrados coincidían en reprobar estas escenas, que despertaban bajas pasiones entre la gente del pueblo, y despreciaban estas manifestaciones, porque eran tan degradantes para los jueces como para los acusados.

Ya hemos visto que Goya mantenía estrechos vínculos con los amigos y protegidos de Jovellanos, sobre todo con Meléndez Valdés y Moratín, que tuvieron gran influencia en la obra del pintor. Todo este círculo ilustrado se había mantenido compacto a pesar de los avatares políticos, y el *Diario* de Moratín revela la frecuencia de sus contactos con el artista entre 1797 y 1799.

El 29 de abril de 1797 Moratín, recién nombrado secretario de interpretación de lenguas del Consejo del Rey, le escribe a Jovellanos que ha llegado a Aranjuez, y se ha encontrado con una montaña de papeles de secularización y otros documentos eclesiásticos, sin saber por dónde empezar.62 Luego explica humorísticamente la naturaleza de sus ocupaciones en un corto poema dedicado a Godoy, en el que asegura que entre estas reclamaciones «todos en su tierna edad por un padre endemoniado y a Fuerzas de mogicones e palizas profesaron». 63 Esto demuestra que tuvo acceso a ciertos documentos que trataban de brujería. Según su Diario llegó a Aranjuez el 16 de abril de 1797, y se marchó de allí el 29 de abril, mientras que Meléndez se quedó. Godoy, en plena luna de miel con Pepita Tudó, le pidió a Moratín que escribiera unos versos en honor a su amante, pero el poeta, precavido, no quiso hacerlo, y el Príncipe de la Paz no se lo tuvo en cuenta. 64 Así pues, de vuelta a Madrid el 14 de junio, Moratín habla de un primer encuentro con Goya. Varios días antes había acompañado a Godoy y al abate Melón en un paseo por las calles de la ciudad. Vio al pintor otra vez en julio, cuatro en agosto, dos en noviembre y una en diciembre, unos diez contactos en seis meses. 65 Recordemos que Jovellanos era ministro de Gracia y Justicia desde el 22 de noviembre de 1797, por recomendación de Cabarrús, que había vuelto a ser todopoderoso y tenía mucha influencia sobre Godoy, cuyos fondos administraba. 66 Volviendo a Goya, sus encuentros con Moratín se espaciaron más en los dos o tres años siguientes, y se interrumpieron entre 1802 y 1806.

El poeta era una persona bien organizada, que visitaba con frecuencia a sus íntimos, a veces influyentes, y conseguía ser presentado a personas importantes que podían serle útiles. Nada de extraño tenía, pues, que se entrevistara a menudo con Goya de junio a diciembre de 1797. ¿Encontró en esta época, entre los documentos eclesiásticos a los que tuvo acceso, un ejemplar de la *Relación del auto de fe de Logroño*, publicada en 1611 por Juan de Mongastón y reeditada con frecuencia, que Juan Antonio Llorente también debía conocer? ⁶⁷ Puede que Moratín tuviera un ejemplar del *Tableau de l'inconstance des mauvais anges*, de Pierre de Lancre (París, 1612, 1613), que incluye un grabado grande con escenas de brujería realizado por Jan Ziarnko. Esta obra, que es un puro disparate, está llena de detalles repugnantes, porque Pierre de Lancre, magistrado bordelés, se regodea con voluptuosidad en las obsesiones sexuales de los supuestos brujos. ⁶⁸

¿Hubo una colaboración entre Moratín y Goya, propiciada por personas importantes, para la publicación de una obra ilustrada por el pintor que sería una especie de sátira de la demonología? ¿Responden a este proyecto las diez primeras escenas de los *Sueños*, que tratan de brujería, y el dibujo del *Sueño de la razón* en el que la patulea satánica rodea al artista dormido? Cabe señalar que *El gran cabrón* del *Sueño* n.º 2 está sacado de un fragmento del grabado de Ziarnko.

La presencia de Jovellanos en Gracia y Justicia, de Saavedra en Hacienda, y la protección constante que Godoy prestaba a Moratín, propiciaban toda clase de audacias. Por desgracia, Godoy estaba pasando por una delicada situación en su vida privada, y nuestros dos compadres tuvieron que moderar sus posturas. En el terreno personal, la reina María Luisa no debió de encajar muy bien la pasión de Godoy por Pepita Tudó. Decían las malas lenguas que éste se había casado en secreto con su amante (el 22 de julio de 1797, en la capilla real del Pardo, según el secretario de la embajada francesa Champigny),⁶⁹ pero aunque su relación no hubiera llegado al matrimonio, la reina tenía que estar muy celosa de esta *pretty march chicken*, como diría Shakespeare. En efecto, Pepita Tudó tenía dieciocho años.

En el terreno político, la posición del Príncipe de la Paz tampoco era muy firme. El año anterior España había firmado con Francia el primer tratado de San Ildefonso, que vinculaba de nuevo a las dos naciones. En consecuencia Su Majestad Católica declaró la guerra a Inglaterra en octubre de 1796, lo cual iba en contra de los intereses económicos españoles. En París las elecciones de marzo de 1797 habían dado mayoría monárquica a los Consejos, mientras el Directorio era republicano. En el mes de julio este último dio un golpe de timón a la derecha. Talleyrand sustituyó a Delacroix en Asuntos Exteriores, y a lo largo del verano la feroz lucha entre monárquicos y republicanos se saldó con el golpe de Estado de fructidor (4 de septiembre de 1797). El general Pichegru y Barthélemy (firmante de la paz de Basilea con Domingo de Iriarte) fueron detenidos. Carnot huyó, y el gobierno quedó en manos de viejos jacobinos como Reubell, Merlin de Douai, La Réveillière-Lépeaux, François de Neufchâteau y Barras. 70 Este nuevo equipo no era nada favorable a Godoy e intrigaba para apartarle del poder, pero éste lo sabía y trató de protegerse. Siguiendo el consejo del príncipe de Castelfranco, según se decía, decidió casarse con la prima del rey, la encantadora condesa de Chinchón, a la que Goya había retratado cuando era niña. La boda se celebró el 2 de octubre de 1797.71

Godoy envió a Cabarrús como observador oficial a las conversaciones de Lille, donde Francia trataba de sellar la paz con Inglaterra (de junio a septiembre de 1797), y luego nombró ministros a Jovellanos, Saavedra y Bernardo de Iriarte por sugerencia del mismo Cabarrús. No sirvió de nada, la máquina política internacional iba demasiado deprisa. Al cabo de algún tiempo Teresa Cabarrús abandonó a Tallien, con quien se había casado, por Barras, todopoderoso director. Este último no debía ser nada favorable a la política de «papá Cabarrús», de modo que en enero de 1798, a despecho de

Godoy, Francia rechazó a Cabarrús como embajador de España en París. 72 Mientras tanto Talleyrand tejía pacientemente su red, y Godoy, pese a su clarividencia, no tenía los recursos suficientes para defenderse de sus adversarios. Además, no contaba con el mismo apoyo que antes en la corte, y su situación era inestable. No es cierto que se apartara al cardenal Lorenzana por haber amonestado a Godoy a causa de su supuesta bigamia, ya que el prelado fue enviado a Italia en 1797 para «consolar al papa», y la boda de Godoy con la condesa de Chinchón se celebró en octubre del mismo año.73 De todos modos, su relevo por el obispo de Burgos, José de Arce, al frente de la Inquisición, en noviembre de 1797, pudo ser una maniobra de Godov para librarse de las acusaciones de adulterio que Lorenzana le habría lanzado al enterarse de que engañaba a su pupila real, pues el Príncipe de la Paz repartía su vida ostensiblemente entre su amante y su esposa. Jovellanos no era el único que se indignaba por la presencia de Pepita Tudó en la mesa del Príncipe y la Princesa de la Paz. Todo Madrid estaba al corriente, y aunque hoy se le reconocen a Godoy unas dotes políticas que antes se le negaban, se comprende el rechazo que provocaba entre sus contemporáneos su conducta escandalosa. Amante de la reina, casado con la prima del rey, a la que engañaba descaradamente, mezclaba demasiado su vida pública y privada, porque cuando recibió a Jovellanos, recién nombrado ministro de Gracia y Justicia, lo hizo como jefe de gobierno y no a título personal. «No hubo remedio», se quejaba aquél, una exclamación que recoge Goya en el Capricho n.º 24.

Como ha señalado acertadamente J. A. Maravall, las costumbres relajadas de finales del siglo XVIII se reflejaban a menudo en las actitudes y los rostros. La corte se había aburguesado e incluso encanallado, por lo que los modelos principescos de Goya carecen muchas veces de distinción, un defecto que el artista se limita a reproducir, sin exagerarlo. Aunque la reina tenía maneras exquisitas, la depravación de su vida amorosa, su asombrosa inmoralidad, se podían leer en las arrugas de la expresión de su cara y en su actitud, demasiado provocativa. La corte brindaba a los satíricos un amplio abanico de depravaciones para alimentar sus críticas, pero después de 1800 nadie se atrevió a burlarse de los reyes en voz alta, porque en Francia el todopoderoso Bonaparte empezó a apoyar a las monarquías europeas.

Si el proyecto inicial de los *Sueños* abordaba el tema de la brujería, también tenía prevista una censura implacable de las costumbres de su tiempo, de la vanidad de los poderosos, de la ceguera de los estúpidos, de la codicia, de la prostitución en todas sus formas, de toda la ralea de matasanos y por último, esto ya en un terreno más personal, una alusión muy clara a la inconstancia y doblez de la duquesa de Alba en un dibujo a pluma que tiene la siguiente inscripción de Goya: «Sueño de la mentira i inconstancia». Este dibujo se grabó después, pero no se publicó, y sólo conocemos una prueba (Biblioteca Nacional, Madrid). En él se ve a la duquesa de Alba tocada con unas alas de mariposa y con dos caras, apoyada en el hombro de Goya mientras su mano derecha coge la mano de un personaje que está en segundo plano. En el primer plano otra mujer de doble cara, tendida en el regazo de la

duquesa, también coge la mano del misterioso personaje. Una serpiente, un sapo y una especie de gnomo situados delante de la escena simbolizan con crudeza los vicios atribuidos a los protagonistas.

En efecto, la gentil duquesa, al enviudar, al parecer se abandonó sin freno a sus demonios favoritos, inconsecuencias y caprichos que la hacían arrimarse a una persona y rechazarla al mismo tiempo, sin más motivo que sus
cambios de humor, proporcionando a Goya el modelo típico de un ser voluble. El error de la bella dama fue que confundió a este temible censor con un
pretendiente cualquiera. Al pintor no le gustaba que se burlaran de él, y no
estaba dispuesto a jugar al «pelele». Se lo recordó sin miramientos a la alta
sociedad de su tiempo, pero gracias a su ira vengadora la duquesa de Alba ha
pasado a la posteridad, pues de no ser por él probablemente sería recordada
como una más de las innumerables locuelas que nutrían la crónica escandalosa de los últimos años del siglo XVIII.⁷⁴

Vemos, así, que ciertos acontecimientos públicos y privados aguzaron la punta de Goya, que de acuerdo con las circunstancias cambió su primitivo proyecto de los *Sueños* y los convirtió en los *Caprichos*. Según el diccionario de Terreros (1785-1793), la acepción más corriente de la palabra capricho era entonces: «Extravagancia, conducta de un hombre que en vez de seguir la razón se deja llevar de la fantasía u obstinación». No era un tema nuevo en el arte, pues Giovanni Battista Tiepolo ya lo había abordado con brillantez en una serie de *Capricci* y *Scherzi* de carácter irónico (fecha incierta entre 1743 y 1757), y también Giovanni Battista Piranese ⁷⁵ con las *Invenzioni Caprici di Carceri* (1750).

Pero en Goya el tema va más allá de la crítica moralizante y subversiva de la sociedad de su tiempo. En efecto, hasta los cuarenta y dos años había conocido la corte austera de Carlos III, donde todo estaba bien ordenado. Tenía, pues, una referencia sólida sobre el buen funcionamiento de un Estado y su administración, aunque tuviera sus defectos. A partir de 1790 vio cómo el edificio tradicional se derrumbaba, cómo sus compatriotas se debatían entre los escombros en lugar de reconstruirlo, y se sintió indignado al ver cómo los intereses del Estado se dejaban de lado, reemplazados por la codicia insaciable de los intereses privados. En una palabra, se rebelaba ante el desmoronamiento total del reino de la razón.

Disparates políticos y grandes obras, 1798

Entre las guerras de Italia, que amenazaban a la Iglesia romana y a las posesiones españolas, los levantamientos de las colonias americanas y la actuación anárquica del gobierno del Directorio en Francia, al que España estaba sometida por el tratado de San Ildefonso, la situación política de la corte de Madrid no era nada fácil. Dos de los miembros del Directorio, Reubell y Merlin de Douai, eran enemigos jurados de Cabarrús y Godoy. Les parecía que la nueva aliada de la República francesa estaba poco dispuesta a

luchar contra Inglaterra, y sobre todo le reprochaban que no actuara enérgicamente con Portugal, cuyo regente, el príncipe Juan, se había casado con la hija mayor de Carlos IV. Godoy, tal como le escribía a Izquierdo, su agente oficioso en París, quería «descartar la invasión de Portugal» porque los reyes de España no podían declarar la guerra a su propia hija sólo para perjudicar a Inglaterra.⁷⁶

El 7 de febrero de 1798 (19 pluvioso) el Directorio remitió a Perrochel, secretario de la embajada en Madrid, una carta firmada por los cinco directores (Neufchâteau, Reubell, Merlin, La Révellière y Barras) en la que se ordenaba a dicho Perrochel, nombrado en Madrid en diciembre de 1797, que le enviara a la reina una nota muy fuerte en la que el gobierno francés ponía los puntos sobre las íes a propósito de Godoy. Entre otras cosas se decía que «el partido aragonés trata de destronar a los Borbones de España, que el círculo del Príncipe de la Paz es inglés hasta el último marmitón ... y que conviene afianzar la política interior española apartando a Godoy». Perrochel tenía que presentar la nota a la reina sin que se enterase el valido, ni tampoco el almirante Truguet, recién nombrado embajador de Francia en Madrid, que ocupaba el cargo desde el 4 de febrero de 1798.77

Esta forma de actuar era extravagante y contraria a las más elementales normas de la política internacional. Para empezar, el jefe del Estado español era el rey Carlos IV, y no la reina María Luisa; además, recurrir a un secretario de embajada saltándose al embajador, cuando el Directorio se dirigía oficialmente a la reina, ya que había firmado colectivamente la orden dada a Perrochel, muestra hasta qué punto se desacreditaba el gobierno francés, que con estos métodos infantiles y descorteses estaba abocado al lamentable fracaso de 1799.

Un pescador en aguas turbias, François Ségui, era el encargado de llevarle el documento a Perrochel y de entrevistarse en secreto con la reina. Talleyrand, quien al parecer no participó en el asunto, mandó otro emisario a la
corte de Madrid. Se trataba de Carency, el hijo del duque de La Vauguyon,
un personaje muy dudoso, que llegó a su destino el 16 de febrero, once días
antes que Ségui, y al parecer se entrevistó con María Luisa. Estos tejemanejes se acabaron descubriendo, y el Príncipe de la Paz comunicó a Truguet su
protesta oficial. Éste, enfurecido, mandó una misiva al Directorio el 6 de
marzo de 1798 quejándose de estas «maniobras tortuosas» —hay que decir
que Perrochel se plegó de mala gana a la voluntad del Directorio, porque era
el protegido de Talleyrand—.78 En medio de todo este alboroto nos gustaría
saber la naturaleza de la información, pues la reina la consideró importante y
decidió destituir a su valido. Este punto merece ser estudiado en profundidad
por los historiadores, porque aún quedan muchos archivos sin investigar.

Volviendo a nuestra historia, nos interesan sobre todo tres clases de documentos: en primer lugar la publicación en la *Gaceta de Madrid* del 30 de marzo de 1798 del decreto de 28 de marzo del mismo año, firmado por Carlos IV, en el que se dice: «Atendiendo a las reiteradas súplicas que me habéis hecho ... para que os eximiese de los empleos de secretario de Estado y de

sargento mayor de mis reales guardias de Corps, he venido en acceder a vuestras reiteradas instancias ... nombrando interinamente a don Francisco

Saavedra para el primero».

Era una forma elegante de salvar la cara, porque Pizarro, que no apreciaba a Godoy, cuenta en sus *Memorias* que al recibir el decreto real el Príncipe de la Paz bajó a la secretaría donde trabajaba el citado Pizarro e «hizo un discurso de despedida en que se veía la turbación, el desorden y el pesar».⁷⁹

Nos hemos detenido en este hecho porque nuestro pintor proporciona al respecto una información de primera mano, que había pasado inadvertida a sus biógrafos hasta que Mercedes Águeda y Xavier de Salas publicaron las cartas de Goya a Zapater en 1982. En efecto, en una carta sin fecha Goya escribe las siguientes líneas:

Antes de ayer llegue de Aranjuez y por eso no te he respondido. El Ministro se ha escedido en obsequiarme llebandome consigo a paseo en su coche aciendome las mayores espresiones de amistad que se pueden acer, aprendio a ablar con la mano, y dejaba de comer por ablarme, queria que me estubiese asta la pasqua y que hiciese el retrato de Sabedra (que es su amigo) y yo me ubiera alegrado de acerlo pero no tenia lienzo ni camisa que mudarme, y lo dege descontento y me bine: ay tienes una carta que lo acredita, no se si podras leer su letra que es peor que la mia: No la enseñes ni digas nada y buelbemela a embiar ... A Dios. Aora me acuerdo que oy es martes y tengo lugar asta mañana 28 de marzo pero por si acaso no tengo ganas lo publica [lo doy a conocer].⁸⁰

Esta importante carta merece un análisis detallado, porque es la penúltima carta a Zapater que ha llegado hasta nosotros, y plantea cuestiones poco comunes. Para empezar, el problema de la fecha y su conexión con la noticia que va a hacer pública. La carta está escrita la víspera del 28 de marzo y un martes, o sea el 27 de marzo. Si observamos el calendario, entre 1790 y 1800 el único año en que el 27 de marzo cae en martes es 1798, y el día siguiente, miércoles 28 de marzo, es el de la caída del Príncipe de la Paz, reseñada en francés por Moratín en esta fecha de su *Diario*.81

En cuanto al ministro, evidentemente se trataba de Jovellanos y no de Godoy, como se creyó por error. En efecto, Jovellanos era un amigo íntimo de Saavedra a quien el valido odiaba cordialmente. Por último, desde 1795 todos llamaban a Godoy Príncipe de la Paz, y no ministro. No cabe duda de que durante su estancia en Aranjuez Goya se había enterado de la caída inminente del Príncipe de la Paz. ¿Estaba esperando a que la noticia fuera oficial para revelar «si tenía ganas» que ya lo sabía?

De modo que a pesar de su sordera Goya era capaz de mantenerse en contacto con las personalidades de primer orden, seguir los acontecimientos políticos importantes e interesarse por ellos, lo cual queda en parte reflejado en los *Caprichos*. Sin embargo, varios días antes, el 22 de marzo de 1798, le escribía al rey saliendo en defensa de su moledor de colores: «Como hace seis años, que me faltó de todo punto la salud, y especialmente, el oydo,

hallándome tan Sordo, que no usando de las cifras de la mano no puedo entender cosa alguna por lo que no he podido ocuparme en cosas de mi Profesión».⁸²

El bueno de Goya sabía mentir, pero la administración de la corte hacía la vista gorda. En efecto, su producción entre 1792 y 1798 no es pequeña: veinte retratos admirables, numerosas escenas de costumbres y pinturas religiosas. El único inconveniente era que, excepto los duques de Alba, la mayoría de los modelos pertenecían a la España ilustrada, y en esta prodigiosa galería no aparece ningún miembro de la realeza.

EL ASCENSO DE LOS INFIERNOS

Salta a la vista que la presencia de Saavedra y Jovellanos en el poder en 1798, aunque de corta duración, fue propicia para Goya y, curiosamente, volvió a ponerle en contacto con los monárquicos españoles. Durante la primavera de 1798 pintó los dos magníficos retratos de estos ministros. El de Jovellanos, firmado «Jovellanos por Goya» (Madrid, Museo del Prado) es una obra muy conmovedora, porque el pintor se permite sondear con delicadeza el alma de su ilustre modelo. Nos muestra al noble asturiano, elegante y distinguido como siempre, junto a una mesa, con la cara de expresión cansada apoyada en la mano, pero sus ojos inteligentes mantienen una muda conversación con el retratista, a quien admira profundamente. Aunque no es una obra oficial, Goya retrata al ministro y no al hombre privado, cuidando la ejecución, todo un milagro de equilibrio entre el espíritu y la materia.

Por el primer testamento 83 de Jovellanos, escrito en 1802, sabemos que legó a su protector Arias de Saavedra «El retrato original de cuerpo entero que hizo de mi, don Francisco Goya en 1798», por el que pagó 6.000 reales el 19 de julio de 1798. Este mismo año Jovellanos leyó las *Brujas* de Trigueros, y apenas un mes después, el 16 de agosto de 1798, un real decreto le relevó de su cargo y le nombró consejero de Estado, con el sueldo, el tratamiento y el alojamiento correspondientes. Fue reemplazado por el nefasto José Antonio Caballero, que se dedicó a encarcelar o mandar al exilio a los españoles ilustrados del equipo de 1797. Caballero gozaba de especial protección de la reina, porque en 1800 se casó con una de sus damas de honor, de veintiséis años, un matrimonio desigual por la diferencia de edad. Es

El retrato de Francisco Saavedra, firmado «Saavedra por Goya», no es tan inspirado como el anterior (Londres, Courtauld Institute Galleries). La búsqueda psicológica, siempre tan penetrante, resume en unos rasgos característicos las facetas del personaje, inteligente, honrado, muy trabajador, pero cuya mirada vaga y desviada revela falta de energía y espíritu de decisión, tan necesarios para desempeñar su cargo. Jovellanos quería encarcelar a Godoy, y Saavedra se había opuesto. ¿Quién tenía razón? En todo caso, el Príncipe de la Paz estuvo poco tiempo apartado del poder, porque el 6 de mayo de 1798 ya estaba de vuelta en Aranjuez, donde Moratín se encontró

con él. 86 A partir de la destitución de Saavedra, a fines de febrero de 1799, Godoy fue recuperando poco a poco su poder. Sabía demasiado y tenía dominada a la reina.

Durante este mismo mes de mayo, exactamente el 21, Moratín señala una visita al convento de San Plácido de Madrid en compañía de Goya. «Vidi picturae»⁸⁷ dice, refiriéndose probablemente a la capilla del Santo Sepulcro, verdadera antología de la pintura mural del siglo xvII según Antonio Bonet Correa, destruida en 1908. Las pinturas eran obra de Francisco Rizi y Cabezalero, pero Claudio Coello también había participado en la decoración de la iglesia del convento.

Creemos que esta mención es la primera señal de que en mayo de 1798 Goya había recibido ya el encargo de los frescos de San Antonio de la Florida, capilla real situada no lejos de la orilla del Manzanares, edificada a partir de abril de 1792 según los planos del arquitecto italiano Filippo Fontana, y acabada en 1798. El 30 de julio de este año los reyes españoles obtuvieron, por carta pontificia, la incorporación de la ermita de la Florida a la capilla palatina y Moratín, en calidad de secretario de interpretación de lenguas del Consejo del Rey, había certificado la copia.88 Puede que no fuera ajeno a la elección de Goya, al igual que Jovellanos, que todavía era ministro aunque por poco tiempo. El único documento oficial que permite saber que se trataba de un encargo real es una cuenta del droguista de la corte presentada a finales de diciembre de 1798, en la que también hay datos interesantes sobre las etapas de la preparación técnica de la obra.89 Goya empezó a pedir material el 15 de junio, luego el 26, el 5 de julio pidió los pinceles y la cola fuerte, el 30 papel imperial, el 11 y el 26 de agosto esponjas; la última lista de suministros lleva fecha del 22 de octubre. Por último el droguista solicita el pago del alquiler de un coche que debía traer y llevar a Goya desde su casa hasta la Florida, por un plazo de 120 días a partir del 1 de agosto de 1798, es decir, hasta el 29 de noviembre. 90 Esta es la fecha probable de la terminación de la obra. El 24 de octubre de 1798 Moratín anota en su Diario «que ha ido a ver en San Antonio las pinturas de Goya».91 Estas son las dos únicas menciones contemporáneas que se han encontrado hasta ahora de una de las principales obras del artista.

Pensemos que Goya, que entonces tenía cincuenta y dos años, sordo, con mala salud, aceptó sin dudar el encargo y se subió a los andamios para pintar una cúpula, desde luego mucho menor que la del Pilar, pero aun así situada a 10 metros del suelo y de 6 metros de diámetro. Además, decoró los cuatro intradoses de los arcos, los cuatro paños de pared de las ventanas laterales, el ábside y las cuatro pechinas, todo un relicario consagrado a la gloria de san Antonio de Padua, en el que se expresa con tal alegría de vivir, con tal vitalidad, que parece haber resucitado, como en el milagro que representa su pintura.

Trabaja con una libertad estilística total, pero esta soltura se debe a un conocimiento perfecto de los procedimientos del fresco. Muchos historiadores y críticos, sin saber nada de esta disciplina artística, tienden a atribuir la

factura ultramoderna a la falta de esmero, sin reparar en su eficacia. El efecto visual y la policromía tornasolada son prodigiosos, y nada se ha dejado al azar, aunque Goya no siguió el dibujo original trazado en el mortero. Sólo los grandes maestros de la pintura son capaces de calcular la perspectiva de una forma con una sola pincelada, y su valor exacto cuando aparece el color definitivo al secarse el enlucido.

La capilla de San Antonio fue inaugurada el 11 de julio de 1799. Pebió agradar a los reyes, porque en el mes de septiembre Goya pintó el retrato de *La reina María Luisa con mantilla*, y en octubre su *Retrato a caballo*, obras que sellaron su éxito en la corte.

El 6 de mayo de 1798 Goya presentó la cuenta de «varias pinturas que ha hecho para el gabinete de S. E.» (la duquesa de Osuna), por un importe de 10.000 reales. Se trata de siete bocetos de cartones de tapices cuyos títulos recoge el tesorero al pagarlos, el 29 de abril de 1799. Ya hemos hablado de estos bocetos a propósito de los años 1787-1788; *El albañil herido* y los *Pobres en la fuente*, que también formaron parte de la colección de Osuna, no aparecen en este pago.⁹³

La actividad del maestro aragonés durante estos años 1798-1799 es fabulosa. El 29 de junio de 1798 el tesorero de los duques de Osuna le paga 6.000 reales por seis pequeños cuadros, «de asuntos de brujas», según dice el recibo, pintados para la Alameda y expuestos en 1799 en la Academia de San Fernando. Vemos, pues, que los duques de Osuna también siguieron la moda de los asuntos de brujefía. Uno de ellos, *El gran cabrón* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), está inspirado en la famosa *Relación del auto de fe de Logroño.* Era esta una forma de expresar abiertamente el rechazo a la superstición, principal enemiga de la Señora Razón? Sabemos que el duque de Osuna era sospechoso de anglofilia, y el 17 de enero de 1799, antes de marcharse a París, 5 compró cuatro ejemplares de los *Caprichos*.

Capítulo XV

ASCENSO RÁPIDO. ¡POR FIN LA GLORIA!, 1799-1800

Los días 6 y 9 de febrero, respectivamente, el *Diario* y la *Gaceta de Madrid* anunciaban la aparición de los *Caprichos* y su venta en una tienda de perfumes, en el número 1 de la calle del Desengaño, la misma casa donde vivía Goya. En 1803 este último asegura que fueron retirados de la venta al cabo de dos días. ¿No serían más bien doce días, entre el 6 y el 19 de febrero? Porque el original de la carta de donación de los *Caprichos* al rey en 1803 ha desaparecido, y sólo existe una copia del siglo XIX (el copista pudo confundir dos y doce).¹ ¿Se debía esta brusca retirada a la inminente destitución de Saavedra, ocurrida el 22 de febrero de 1799? A pesar de la virulencia de la obra, Goya no perdió su situación privilegiada, cuya verdadera causa durante este período no acaba de estar clara.

Saavedra fue sustituido por Mariano Luis de Urquijo, un joven y brillante diplomático, afrancesado y amante de la hermana de Godoy, la marquesa de Branciforte. Goya hizo un Retrato de Urquijo (Madrid, Academia de Historia), así como el del nuevo embajador de Francia, Ferdinand Guillemardet (París, Museo del Louvre), médico borgoñón partidario de la Convención, al que había nombrado Talleyrand por oscuras razones, porque este regicida no tenía dotes diplomáticas. Pronto se enamoró de la vivaracha marquesa de Santa Cruz, Mariana Waldstein, segunda esposa del mayordomo mayor de la Real Casa, de quien dependía Goya como pintor de cámara. Según Matheron (1858) el artista declaró en su vejez que el retrato de Guillemardet era una de sus mejores obras.² Desde luego es un lienzo admirable, pero como el modelo no es español los amantes del folklore no reconocen en él a Goya. ¿Por qué había retratado a Guillemardet, poco acaudalado, si ningún otro embajador figuraba en la lista de sus obras? Hay indicios de que Guillemardet permitió la tirada de los Caprichos en una buhardilla de la embaiada. sita en el palacio de Superunda, en Madrid (y no de Santa Cruz, como se ha dicho por error). ¿Fue así como el autor de los Caprichos expresó su agradecimiento al audaz republicano francés? Goya presentó su retrato en la exposición anual de la Academia de San Fernando, celebrada en agosto de 1799.

Estos Sueños convertidos en Caprichos incluían láminas que los contemporáneos iniciados debían temer. Metían cizaña y fustigaban vicios bien conocidos, pero con tal fuerza plástica, monumentalidad y belleza de ejecución, que no podían pasar inadvertidos. Una lámina de La vieja y el galán (París, Biblioteca Nacional) fue retirada, así como la de la duquesa de Alba; aunque no se trataba de la reina, no podían dejar de hacerse comparaciones. El artista, envalentonado en 1798 por la protección de Saavedra y la caída de Godoy, probablemente sobrepasó los límites de la prudencia, pero no es menos extraño que los reyes no le guardaran rencor por una sátira social tan cruda.

Frescos, grabados, pintura religiosa, retratos, se atrevía con todo y su producción iba en aumento, en proporción a la expansión de su genio. Sus modelos pertenecen a todas las clases sociales, grandes señoras, burgueses, actrices como la Tirana, magnífico retrato fechado en 1799 (Madrid, Academia de San Fernando), o bien La Marquesa de Santa Cruz con mantilla (París, Museo del Louvre), de mirada golosa y desvergonzada y actitud provocadora. Era tía política de la duquesa de Alba, conspiraba alegremente contra la reina, utilizando la embajada de Francia para sus farsas, y parece que tuvo algún papel en la vida del pintor. El 16 de julio de 1799 Moratín anota sucintamente en francés en su Diario: «Chez Goya portrait». 4 Sabemos que el pintor era capaz de hacer un retrato en una sola sesión, según el testimonio de su hijo. La tela bastante rústica y la factura rápida parecen probarlo. Pero es una de las obras más perfectas del pintor. Cabe señalar que, desde principios de año hasta julio de 1799, Moratín sólo habla de dos encuentros con Goya, y en cambio entre agosto y septiembre le ve cuatro veces. Durante los ocho años siguientes el pintor sólo aparece tres o cuatro veces, y luego desaparece del Diario hasta 1808. Siendo Goya tan avaro con el pincel para retratar a sus familiares, ¿por qué pintó al poeta? No lo sabemos. Moratín tenía entonces treinta y nueve años y aparece con rostro alargado, boca sensual, grandes ojos negros de mirada inteligente dirigida al artista, una imagen llena de verdad y fuerza en la que la ironía habitual del poeta cede ante el afecto penetrante del genial pintor, que le observa con su perspicacia acostumbrada. Otra cuestión: ¿Por qué este cuadro no tiene dedicatoria, como los de los amigos íntimos?

El 6 de enero de 1799 Goya, pasando sin esfuerzo de la ligereza a la seriedad, presentó en la Academia de San Fernando un magnífico lienzo, *Prendimiento de Cristo*, reclamado desde hacía tiempo por el cardenal Lorenzana y destinado a la sacristía de la catedral de Toledo, donde el hermano de la condesa de Chinchón había sucedido como arzobispo a su tutor en noviembre de 1799. Con el gusto por los contrastes que caracteriza a la inspiración del artista, la silueta pura y clara de Jesús contrasta con las toscas caricaturas que rodean al Salvador, porque Goya sabe recordar con palabras inolvidables que la humanidad está hecha de barro, salpicado de algunas rosas.

La rehabilitación de Godoy

La reina María Luisa se reconcilió completamente con Godoy, y gracias a la afectuosa correspondencia que ella le dirige, conocemos las fechas exactas en las que Goya la retrató. El 24 de septiembre de 17995 pintó el Retrato con mantilla (Madrid, Palacio Real), y el 9 de octubre la reina anuncia que el Retrato a caballo (Madrid, Museo del Prado) ya está acabado; el maestro lo ha pintado en tres sesiones, en El Escorial,6 y ella había querido que la retratara montando su caballo favorito, Marcial. Es impresionante el resultado obtenido en este retrato, porque Goya, partiendo de una mujer pequeña, poco agraciada, autoritaria pero frágil, consigue dar una sensación de fuerza y poder gracias a la ciencia de la colocación, inspirada evidentemente en Velázquez, asociando la silueta formidable del caballo a la audacia de la amazona real, tocada orgullosamente con un gran sombrero masculino. En la mirada cómplice y divertida de María Luisa, que se ha plegado con paciencia a las sesiones requeridas por el artista, se lee la promesa de su próximo ascenso. En efecto, el 31 de octubre de 1799 el rey le concede el puesto tan deseado de primer pintor de cámara, con un sueldo de 50.000 reales y 500 ducados anuales para un coche. El nombramiento está firmado por Mariano Luis de Urquijo.⁷

En la última carta conocida de Goya a Zapater, fechada ese mismo día, el artista está muy contento. Le envía una copia de su nombramiento y le pide que se la enseñe a su familia y a todos sus amigos, incluidos los de la calle de la Sartén (?). Tiene que enseñársela a Esteve, a Goicoechea, a Yoldi, a todos. Ya le escribirá luego, porque ahora está agotado: «los Reyes estan locos con tu amigo Goya».⁸ Esta vez han desaparecido los obstáculos que se interponían entre el pintor y los reyes, y durante dos años creerá haber alcan-

zado la cima del poder.

Pero la rueda de la fortuna política seguía girando a toda prisa, y Goya no sabe que, una vez más, los acontecimientos de Francia tendrán consecuencias nefastas, por persona interpuesta, en su carrera palaciega. El 9 de noviembre de 1799, ese día famoso conocido como el 18 brumario, Napoleón Bonaparte se adueñó del poder y derribó el Directorio, creando el Consulado. Francia y Europa, aliviadas, aplaudieron este restablecimiento del orden. Por desgracia a Bonaparte le gustaban la guerra y sus botines, y durante los siguientes diez años se dedicaría a saquear las naciones vecinas.

De momento era el brillante Primer Cónsul que pese a su juventud, con prudentes medidas políticas, sociales y jurídicas, devolvió a Francia su rango de gran potencia en un tiempo muy corto, de suerte que el rey de España le expresó públicamente su admiración, diciendo: «Bonaparte no tiene un amigo más franco y adicto que Carlos IV». Asombrado por la victoria de Marengo, el monarca firmó sin reservas los preliminares del segundo tratado de San Ildefonso con Francia, de octubre de 1800.º El 7 de noviembre del mismo año el Primer Cónsul designó a su hermano Luciano embajador cerca

de la corte de Madrid, y un mes después, el 13 de noviembre oficialmente, presionado por el Vaticano, Urquijo fue destituido y reemplazado por Pedro Cevallos Guerra, joven jurista santanderino de treinta y seis años, de carácter dócil, casado con una prima de Godoy. Éste le manejó a su antojo mientras estuvo en su puesto, hasta 1808, y Caballero y Cayetano Soler se repartieron ininterrumpidamente los cinco ministerios que había. Con la ayuda de esta camarilla Godoy volvió a tomar las riendas del poder en el invierno de 1800, y a partir de entonces lo ejerció de una manera despótica, pese a no tener ningún cargo político oficial. Curiosamente, el retrato de *La reina María Luisa a caballo* (Madrid, Museo del Prado) hacía presagiar esta rehabilitación ambigua, pues la soberana llevaba puesto el uniforme de los guardias de corps, el arma de Godoy; de esta forma resaltaba a la vez su sujeción y su preeminencia. ¿Bajo qué condiciones recuperó todas sus prerrogativas el valido? Era la única posibilidad que tenía la reina de gobernar por mediación de alguien, pero debieron intervenir otros factores políticos en esta temible partida de póquer.

Así, en un ambiente optimista, empieza en España el siglo XIX este año de 1800 en el que, al igual que Velázquez, Goya recibe el encargo de pintar a La familia de Carlos IV (Madrid, Museo del Prado), realiza su mejor retrato de mujer, La condesa de Chinchón (Madrid, Casa ducal de Sueca) y probablemente acaba de terminar su Maja desnuda, uno de los dos únicos desnudos de la pintura española.

LAS MAJAS

La realización de estas tres obras capitales en un espacio de tiempo tan corto es una asombrosa coincidencia, o bien, simplemente, una consecuencia de la vuelta al poder de Godoy, quien encarga los retratos oficiales de sus ilustres protectores, el de su principesca esposa, y al mismo tiempo se atreve a colgar en su palacio un desnudo de mujer realizado por Goya, tema reprobado de forma unánime en España. Desde hace poco sabemos que la *Maja desnuda* (Madrid, Museo del Prado) ya estaba pintada en noviembre de 1800, ya que el grabador González de Sepúlveda dice haberla visto en uno de los salones del palacio de Godoy, cuando le visitó por esas fechas acompañado de Ceán Bermúdez y Pedro de Arnal. Como destaca acertadamente Gassier, «el Príncipe de la Paz era el único que podía permitirse tener en su casa o en la de la Tudó unos cuadros tan atrevidos, que se acomodaban perfectamente a sus gustos». Añadiremos que la duquesa de Alba, siempre según González de Sepúlveda, le había regalado la famosa *Venus del espejo* de Velázquez, lo cual refuerza la historia de un idilio entre María Teresa Cayetana y Manuel Godoy, recogida en las *Memorias* de la Tudó. Manuel

Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre la identidad de la modelo de las majas de Goya. Hay que descartar por completo la versión de los autores románticos, que sin ninguna base documental veían en ella a la

duquesa de Alba, en primer lugar porque, por excéntrica que fuera, su preferencia por la gente de rango inferior no podía llevarla a olvidar su alta cuna. En un país en el que la Iglesia había convencido a los fieles de que la representación del desnudo estaba reservada a las clases bajas de la sociedad, es difícil creer que la orgullosa duquesa hubiera transgredido el tabú nacional en este sentido. También nos parece oportuno esgrimir otro argumento más delicado, decisivo a nuestro parecer: los amantes del arte están de acuerdo en considerar que Goya fue el mejor retratista del ser humano en todas las etapas de su vida. El pintor siempre se muestra sensible a la edad de su modelo, ya sea un niño de pecho o un viejo, y un observador lúcido se percatará de que el cuerpo de la Maja desnuda es de una mujer muy joven; después de los veinte años no se suelen conservar unas formas tan perfectas, una carne tan firme y una piel tan tersa. La duquesa de Alba tenía treinta y seis o treinta y siete años cuando Goya pintó este cuadro, y según varios testigos su salud estaba deteriorada. Aunque la desagradable observación de la reina en 1800 («parece una piltrafa»)¹⁴ estaba motivada sobre todo por la envidia, seguramente esta reflexión tenía su parte de verdad. Goya pintaba la realidad y era incapaz de rejuvenecer a una señora elegante un poco ajada para congraciarse con ella. En la Maja desnuda representó lo mejor posible lo que tenía ante los ojos, una encantadora española de cuerpo de diosa con toda su lozanía iuvenil.

En cambio, no vemos por qué la hipótesis de que los dos lienzos de Goya son retratos de Pepita Tudó tiene tan pocos adeptos, ya que parece verosímil que el Príncipe de la Paz, perdidamente enamorado de esta preciosa plebeya recién salida de la adolescencia, quisiera que Goya la pintara desnuda, desafiando así a la reina, que se oponía a su boda. Recordemos que en 1792 y en 1796 el rey (?) había ordenado quemar todos los desnudos de las colecciones reales, y que antes de 1794 Francisco Bayeu estuvo encargado de velar por las *Danae* y otras *Venus* de Ticiano, conservadas en la Casa de Rebecque del Palacio Real, lejos de la vista de los curiosos. ¹⁵ Estos accesos de mojigatería de Carlos IV, cuando su real esposa era la comidilla de todo el mundo, no dejan de tener su gracia.

Los testimonios prudentes de varios memorialistas de la época coinciden en fijar el principio de la relación entre Godoy y Pepita Tudó con el final del viaje a Andalucía, lo cual no tiene nada de extraño, ya que ella había nacido en Cádiz en 1779 y su familia procedía de Málaga. Hasta ahora casi nunca nos hemos permitido aventurar hipótesis sin una base documental. Sin embargo, tras muchas investigaciones y lecturas, tenemos la impresión de que Goya debía conocer a Pepita Tudó mejor de lo que se cree. Algunos aseguran que el Príncipe de la Paz se había enamorado de ella durante la estancia de la corte en Andalucía. ¿La conoció Goya en Cádiz o en el círculo de la duquesa de Alba, en Sanlúcar? Uno o dos de los bellos desnudos que aparecen en el álbum A se parecen mucho al cuerpo de la *Maja desnuda*. Se debería investigar en los archivos del palacio de Medinasidonia, en Sanlúcar, para saber quién estaba al servicio de la duquesa cuando ella residía en la costa atlántica.

De todos modos, es extraño (ahora volvemos a los documentos) que Godoy, en 1800, comprara la casa de la calle del Desengaño, donde vivía Goya, para regalársela a Pepita Tudó, y que debido a esta compra el pintor tuviera que trasladarse a la casa de enfrente.¹⁷ Este barrio quedaba lejos del palacio de Godoy y del Buen Retiro, donde el padre de Pepita era gobernador. Es probable que Goya, siguiendo el ejemplo de Moratín, se congraciara con el valido cuando éste volvió al poder, lo que explicaría la situación privilegiada del pintor ante los reyes hasta 1801, a pesar de la destitución de Jovellanos y Saavedra.

Hay un testimonio singular recogido por Pedro de Madrazo, el erudito historiador de arte, miembro eminente de la influyente dinastía de los Madrazo que regentó las bellas artes durante la mayor parte del siglo XIX en España. Reviste un interés especial, porque Madrazo estaba bien situado para conocer los entresijos políticos de su época, y la redacción de sus famosos catálogos del Museo del Prado de Madrid le había enseñado a discriminar hábilmente sus informaciones.

En 1870, a la edad de cincuenta y cuatro años, participó en la publicación por la Academia de San Fernando de una selección de obras maestras de sus colecciones. En el caso de Goya se reservó la reseña de las *Majas*, dejando para otros autores el comentario acerca de otras pinturas del artista. Este texto nos parece muy importante, máxime cuando ha pasado inadvertido para la mayoría de los especialistas de Goya. Reproducimos aquí varios pasajes del mismo.¹⁸ Después de elogiar el talento de colorista del maestro aragonés, Madrazo declara que

pintó Goya este hermoso retrato [la *Maja vestida*] al aire libre, en el bosque del Pardo [que se convierte en Prado por una errata en la obra de La Viñaza]. Debemos la noticia —prosigue Madrazo—, nunca publicada hasta ahora, á persona verídica que la adquirió de una ilustre señora contemporánea, que acaba de fallecer, y cuyo nombre pertenecia á la historia de una época desgraciada de nuestra pátria desde mucho antes de volver su deslustrada belleza á la madre tierra.

La alusión de Madrazo es clara, sabe quién es el modelo de la maja, pero se dedica a confundir las pistas al tiempo que envía señales convenidas a los iniciados. En efecto, en 1870 quedaban pocas supervivientes de las «ilustres» bellas damas de la corte de Carlos IV. Pepita Tudó, dotada de una salud vigorosa, tenía noventa años cuando murió, viuda de Godoy y respetada por todos, el 20 de septiembre de 1869 en Madrid. Madrazo prosigue su pérfida exposición en estos términos

No sabemos quién fuese esa despreocupada y linda perezosa, que, por no molestarse en sostener una decorosa negativa, condescendió con el capricho del que la quiso retratada en semejante postura, ya con la ropa pegada á las carnes, como la vemos en este lienzo, ya sin ropa alguna y en el sencillo atavío de Eva en el Paraiso terrenal... hubo quien dijo ser el retrato de una gran dama

de la corte de María Luisa, muy conocida por su vida galante y romancesca, que distinguió al pintor con su intimidad: suposición maliciosa, desmentida por los retratos auténticos de aquella dama. No faltó quien golosmeando en el vedado archivo de la crónica escandalosa de aquellos tiempos, averiguase que esta graciosa muchacha era la *amiga* de cierto sugeto que, por el carácter de que se hallaba revestido, debió abstenerse de semejantes *calaveradas*.

Lo único bien probado (?), añade Madrazo (que se las arregla para no probar nada),

es que la *Maja echada* fué no más que una bonita pelandusca, porque el mismo Goya la retrató en cantidad líquida y en igual postura, como queda dicho, en otro lienzo que la Academia conserva, y que el primer propietario tuvo oculto debajo de éste por algún tiempo, con el pecaminoso objeto de contemplar á sus solas la rosa sin la hojarasca. Ambos retratos [sic] pasaron á poder del Príncipe de la Paz, quien se supone [?] los adquirió para tenerlos en perpétua reclusión, por cierta enojosa semejanza que creyó descubrir entre el liviano modelo y una respetable dama de cuyo decoro era guardador.

Este texto es de una hipocresía inaudita, porque Madrazo juega con dos barajas. Al principio de su exposición deja caer que la identidad de la modelo de las majas de Goya es conocida, para añadir a continuación que se trata de un parecido fortuito con una amante de Godoy. Pues bien, todos sabían que se trataba de Pepita Tudó, con quien se casó el Príncipe de la Paz en 1829. En efecto, el único hijo que sobrevivió a su unión, Manuel, emparentó con una familia de la alta sociedad, y sus descendientes contrajeron matrimonio con dignatarios españoles.²⁰ Madrazo no quería que le cerraran las puertas de los salones aristocráticos que frecuentaba, aun cuando la revolución de 1868 y la muerte de la mayoría de los protagonistas hubieran desatado las lenguas.

Resulta divertido leer la interpretación que hace del motivo que habría impulsado a Godoy a comprar los cuadros de las majas, cuando sabemos que en 1800 la *Maja desnuda* estaba colgada en su palacio, y que fueron los Madrazo quienes escondieron este cuadro detrás de la *Maja vestida* en la Academia de San Fernando, extraña presentación señalada por Clément de Ris en 1859.²¹ Hubo que esperar a la muerte de Pedro de Madrazo en 1898 para que esta obra maestra de Goya se presentara por fin en público en la exposición de 1900, y luego permanentemente en el Museo del Prado a partir de 1901.²²

Estas dos famosas pinturas fueron secuestradas en 1808, a raíz de la caída de Godoy. En un inventario de sus colecciones realizado en enero de ese año por el francés Quilliet aparecen con el título de «gitanas».²³ En 1815 Goya fue convocado por el tribunal de la Inquisición para revelar el nombre del comitente. En el expediente del caso no se ha encontrado el testimonio de Goya, si es que existió.²⁴ Pepita Tudó, condesa de Castillofiel a partir de 1807, siguió a Carlos IV y María Luisa en su exilio romano, y dio muestras de una gran lealtad a los reyes. Puede que la corte de Fernando VII juzgara inútil lla-

mar la atención sobre un escándalo de quince años atrás, a no ser que Goya hubiera encontrado un protector lo bastante poderoso como para contener el celo inquisitorial. Ya no se volvió a hablar de las majas hasta que en 1843 Louis Viardot descubrió la versión vestida en la Academia de San Fernando,²⁵ aunque Javier Goya, en la noticia biográfica de su padre que envió al secretario de la Academia en 1832, cita «las dos *Venus* que poseía el Príncipe de la Paz».²⁶

Este año de 1800 está plagado de acontecimientos importantes para Goya, tanto en el ámbito privado como en el público. Sus importantes ganancias, su nombramiento como primer pintor de cámara, que aumenta su sueldo anual 35.000 reales (hasta entonces ganaba 15.000 reales anuales como pintor de cámara), le permiten hacerse propietario en condiciones favorables. En efecto, el 19 de septiembre de 1798 Urquijo promulgó un decreto de desamortización, primera etapa de una serie de medidas anticlericales que desembocarían en las radicales confiscaciones de 1836. A menudo unas leyes que se consideran económicamente útiles, promulgadas por gobiernos desacreditados, son aplicadas por las formaciones políticas que les suceden. Aunque Godoy metió a Urquijo en la cárcel, se cuidó mucho de derogar un decreto que reportaba importantes beneficios al Estado.

De este modo, gracias a la venta judicial de bienes eclesiásticos en beneficio de la Caja Real de Amortización, un inmueble situado en el n.º 15 de la calle Valverde, en la esquina con Desengaño, fue adjudicado a Marcos del Campo, cuñado de Goya, quien renunció en favor del pintor. Éste compró la casa el 23 de junio de 1800 por la suma de 234.260 reales, según Saltillo (197.458 reales según Matilla Tascón). La casa, orientada al suroeste, tenía cuatro pisos (en 1828 Javier Goya ocupó el cuarto, como vemos en las direcciones escritas por Goya). La planta baja estaba alquilada a un perfumista y a un zapatero; había un piso principal, un segundo piso donde vivía Goya en 1810 y un tercero dividido en tres viviendas. Este inmueble fue derribado en 1920-1928, cuando se edificó la Telefónica, que también ocupó el final de la calle del Desengaño cortando el paso con Fuencarral a esta altura.

En cuanto al número 1 de la calle del Desengaño, donde Goya había vivido más de veinte años, que también pertenecía a una fundación religiosa, el 23 de mayo de 1800 lo compró el tesorero general Antonio de Noriega para su íntimo amigo Godoy, y el 2 de junio el Príncipe de la Paz se lo regaló a Pepita Tudó.²⁹ Alquier, embajador de Francia en Madrid, le escribía a Talleyrand el 3 de agosto de 1800 que Godoy le había entregado a su amante 500.000 francos para que comprara tierras en Málaga, porque quería acabar con sus relaciones.³⁰ En realidad la condesa de Chinchón estaba esperando un hijo para el mes de octubre, y su infiel esposo, que esperaba ser llamado de nuevo, no quería comprometer sus posibilidades de éxito indisponiendo a la reina.

En el retrato de *Antonio de Noriega*, firmado y fechado en 1801 (Washington, National Gallery) tenemos una prueba más, si cabe, de las buenas relaciones de Goya con el círculo del valido en esta época. Importante financiero y miembro del consejo del Banco de San Carlos, Noriega recibió la

Orden de Carlos III aquel mismo año, probable motivo de que Goya le retratara. Es un hermoso retrato en el que el aplomo del modelo no deja presagiar su trágico final, asesinado en Badajoz en diciembre de 1808, por ser seguidor del Príncipe de la Paz. Volviendo a 1801, el pintor retrató a Godoy como general victorioso de la corta guerra de las Naranjas contra Portugal, una obra de la que hablaremos más adelante, clausurando así dos años prósperos en los que el favorito de la reina se había convertido en el principal cliente del artista.

No podemos cerrar este capítulo del año 1800 sin hacer un breve análisis de dos de las grandes obras del maestro, el retrato de La condesa de Chinchón y La familia de Carlos IV. El 22 de abril de 1800 la reina María Luisa le escribe desde Aranjuez a su querido Manuel, que ha vuelto a ganarse su confianza, diciéndole que se alegra de saber que Goya está pintando el retrato de la condesa de Chinchón, y si él puede hacer allí [en Madrid] «nuestro cuadro» bien ejecutado y parecido, sería mejor que lo hiciera porque eso les molestaría menos, pero al final de la carta añade que «el Rey dice q. en acavando Goya el Rto de tu muger q. venga a acer el Rto de todos juntos aquí».31 Lo cual demuestra que en cuestión de arte, el rey era el que mandaba. El 24 de abril la reina está satisfecha con lo que Godoy le ha dicho al pintor, «pº dejale q. concluia bien el retrato de tu muger».32

Es una correspondencia muy valiosa, pues permite fijar con bastante exactitud la fecha en que se realizó esta obra extraordinaria, pintada en Madrid, en la que el maestro dejó que hablara su corazón. María Teresa de Borbón, condesa de Chinchón y Princesa de la Paz, tenía entonces diecinueve años, ya que había nacido en noviembre de 1780 (y no en 1779, como afirman muchos trabajos recientes pese a la publicación de la fe de bautismo).33 Dulce y tímida, esperaba que el nacimiento de su hijo la uniera a Godoy, y aparece, gentil y reservada, en una actitud natural llena de encanto. Procura no mirar a la cara a su temible psicólogo-pintor, que la conoce bien desde que era niña. Pero éste también pudo hacer que mirase a su esposo, porque, según González de Sepúlveda, había un retrato de Godoy pintado por Goya que hacía pareja con el de la condesa de Chinchón. El pintor prefiere insistir en la emoción que siente ante ese rostro dulce de expresión soñadora. La masa de los cabellos tocados con espigas de trigo azuladas, corona el óvalo alargado, tratado con delicadeza; los bellos brazos descansan sin afectación sobre los de la butaca, y para que destaque el modelo la decoración está suprimida; el fondo, en claroscuro transparente, sirve para aumentar la plasticidad de las formas. Con una paleta reducida, y gracias a una sabia gradación de los efectos luminosos en la piel y los tejidos, Goya consigue dar una impresión de presencia humana de enorme intensidad. Retrata a la condesa como pintaría a su propio hijo, con amor y respeto. Esta superación del retrato oficial es uno de los aspectos más fascinantes de la obra del maestro.

En cuanto Goya termina esta joya de la pintura, Godoy le envía a Aranjuez para realizar la gran composición de La familia de Carlos IV y el retrato del rev a caballo. El 9 de junio de 1800³⁴ la reina le escribe a su querido Manuel que ya están terminados los retratos de cada uno de los miembros de la familia real. Son diez estudios preparatorios que aparecen en la cuenta de materiales presentada por el pintor el 23 de julio de 1800.³⁵ «Mañana—añade la reina (es decir, el 10 de junio)— Goya empieza otro retrato mío.» Se desconoce el paradero de este estudio, del que sólo existe una réplica en el Taft Museum de Cincinnati (Estados Unidos). Otros nueve lienzos aparecen en el inventario inédito del Palacio Real de 1814;³⁶ actualmente sólo se conservan cinco en el Museo del Prado.

El 14 de junio ³⁷ María Luisa anuncia que Goya ha terminado su retrato. «Es el mejor de todos», escribe con orgullo. Aviso a los críticos del siglo xx, ofuscados por su fealdad en *La familia de Carlos IV*: no es una caricatura, la reina aparece tal como era, ya que los bocetos son completamente fieles a la obra definitiva. No nos cansaremos de repetir que el maestro aragonés no se inventa nada, ni con las guapas ni con las feas. Si la madre Naturaleza decidió situar en el trono de España a una princesa poco agraciada, que en ese momento era quincuagenaria, desfigurada por múltiples embarazos, había que mostrarla tal como era, con su magnífico vestido a la moda de París que, en realidad, acentuaba su fealdad. Si ella se gustaba así, ¿por qué contrariarla?

Sabemos que la pobre había quedado embarazada veintitrés veces, según las *Memorias* de Pepita Tudó, ³⁸ y que había tenido catorce hijos entre los veinte y los cuarenta y tres años —en 1800 quedaban cinco vivos—. ³⁹ Es un milagro que sobreviviera, dadás las malas condiciones profilácticas de su tiempo. En 1800 le escribió a Godoy diciendo que tenía miedo y se sentía muy vieja e inútil. ⁴⁰ Por eso necesitaba tanto a su favorito, su cariño, su fuerza, su audacia, que les protegerían, al rey y a ella, de la suerte trágica de Luis XVI y María Antonieta, espectros decapitados que acosaban a los Borbones españoles. Los contemporáneos reprochaban a María Luisa su egoísmo, su frivolidad, su hipocresía y su astuto disimulo, que en realidad son armas de los débiles, porque ella, cuando de verdad amó, fue capaz de guardar fidelidad.

Sin embargo, se alza altanera y dominante, pese a su pequeña estatura, ocupando el primer plano de la familia real a la que dirige a su antojo, y cuyos miembros, en general, no poseen un físico más agraciado que el suyo. El más pequeño, Francisco de Paula, al que ella coge obstinadamente de la mano, está en el centro estratégico de la composición: ¿desafío o confesión? En efecto, lady Holland decía que el parecido del niño con Godoy era indecente. Si comparamos los perfiles del Príncipe de la Paz y del infante Francisco de Paula, su analogía es asombrosa.⁴¹ El joven príncipe y su hermana María Isabel son los únicos que no poseen la barbilla prominente de sus antepasados.

Goya colocó a sus modelos formando un friso y de pie, con arreglo a una alquimia protocolaria que debió dosificarse cuidadosamente. Gracias a la perfección de su factura, la calidad del claroscuro, la homogeneidad de una policromía refinada y chispeante, es capaz de obligar al espectador a distin-

guir el carácter específico de cada personaje con tal poder de persuasión que se siente cierto malestar. No hay nada parecido, por ejemplo, en otra *Familia de Carlos IV* (Museo del Prado, Casón del Buen Retiro) pintada en 1802 por Vicente López: esas formas escleróticas y esos símbolos alegóricos tan manidos hacen que se olvide la obra antes de mirarla.

Hay dos cuentas de Goya concernientes a *La familia de Carlos IV*, una del 23 de julio de 1800 en la que, después de diez bocetos, se señala el suministro de un lienzo grande para este retrato; la segunda del 1 de julio de 1801 en la que, a propósito del pago de los colores, se menciona el cuadro junto con tres grandes retratos reales. De modo que Goya debió pintarlo en el

segundo semestre de 1800.42

Muchos historiadores del arte piensan que el excesivo realismo de Goya desagradó a los soberanos e impidió que le encargaran más retratos reales. Desde luego, no faltarían aduladores, enemigos de Goya, que le aseguraran a la reina que se conservaba mucho mejor que en su retrato, carente del decoro debido a una dama de su rango. Cabe destacar que a partir de 1802, por ejemplo, los retratos grabados del rey y la reina que adornan la Guía de Forasteros no están realizados a partir de los prototipos de Goya, sino de los cuadros de un artista de Toulouse, Jean Bauzil, pintor de cámara desde 1797. En estas efigies María Luisa está muy rejuvenecida. 43 Parece que estos cuadros no han dejado rastro en los inventarios del Palacio Real. Así pues, la rejna avejentada ya no quiso servir más de modelo al terrible Gova, ni a otros retratistas de talento, y cuando el príncipe de Asturias se casó en 1802 con María Antonia, hija del rey de las Dos Sicilias, que tenía veinte años, probablemente María Luisa prefirió no dar realce a la figura de la futura reina de España, a la que pronto detestaría, pues parece que no se encargó ningún retrato oficial importante para la ocasión.

Hay un hecho importante que la mayoría de los especialistas de Gova pasan por alto, aunque los historiadores del período le prestan mucha atención, y que contribuye a explicar el retroceso de Goya en la corte a partir de 1802. Se trata de la influencia cada vez mayor de Francia sobre España entre 1800 y 1808, a través del Primer Cónsul y luego del Emperador. Su gloria fascinó a los Borbones españoles, que trataron de imitar los fastos de la nueva corte imperial, donde gracias a David v sus discípulos se puso de moda la Antigüedad, y en particular el estilo pompeyano en la decoración. Pero Goya no era un pintor de salón, y recelaba del «neoclasicismo». Prefería, por carácter, la decoración monumental a la manera de los italianos. En marzo de 1800 le contestó fríamente al ministro de Hacienda, Cayetano Soler, «que como el exercicio de este su Criado ha sido unicamente en lo historial y de figuras, y por tanto desconfia poder desempeñar en lo perteneciente a adornos por no haverlo echo jamas». 44 La cosa quedó ahí, pero la Real Casa tuvo que recurrir a artistas especializados en ese campo. Como en España casi no había, llamó a pintores extranjeros, sobre todo franceses. Los reyes abandonaron el embellecimiento de los grandes palacios de la corona, donde no les gustaba vivir, de modo que entre 1800 y 1808 Goya,

Maella y Vicente López no recibieron el encargo de pintar ningún gran fresco. Los soberanos centraron sus esfuerzos en la Casa del Labrador, maravilloso palacio neoclásico a la española, edificado por Juan de Villanueva en los jardines de Aranjuez.

Como destaca acertadamente Yves Bottineau,45 fue la empresa decorativa más importante del régimen, y en su mayor parte fue confiada a pintores franceses: además del estuquista Dugourc, que se autodenominaba pomposamente «arquitecto de Sus Majestades y del Príncipe de la Paz», los célebres arquitectos Percier y Fontaine intervinieron en el proyecto del famoso gabinete de Platino, realizado por el orfebre parisiense Sitel, decorado con pinturas de Girodet (las cuatro estaciones) y paisajes de Bidauld, Thibault y Barraban.

Zacarías González Velázquez pintó en 1800 la bóveda de las galerías de las estatuas. Es también el autor de las arquitecturas simuladas y de los personajes de la escalera de servicio (1803), donde aparece por primera vez una Maja con mantilla apoyada en el balcón.46 El pintor boloñés Luigi Japelli también pintó unos techos muy bonitos.⁴⁷ Este arte anecdótico, pintoresco y decorativo no casaba con el poderoso genio de Goya. Tuvo la sensatez de mantenerse al margen, pero reservó su pincel para las magníficas alegorías que Godoy le encargó para su palacio del Almirantazgo, como veremos ense-

En 1800 se publicó en Madrid una de las obras más importantes de la historia del arte español, que aún conserva toda su modernidad, el famoso Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, escrito por J. A. Ceán Bermúdez y publicado por la Academia de San Fernando. Ceán llevaba años trabajando en él, y en 1795 Jovellanos le había aconsejado el plan de la obra en estos términos:

Tengo dicho que tu obra debe salir en forma de diccionario. Los articulos por consiguiente deben sujetar se á un orden alfabético. Ora tomes los nombres, como Posada y Nicolás Antonio, ora los apellidos, como me parece preferible, puedes fácilmente arreglar las cédulas necesarias para el tomo primero que, por ejemplo, abrace las letras A, B, C. Trabajas tu prólogo con la historia y plan de la obra, y la echas á volar. Dirás que esperas aun noticias? No importa; al fin del diccionario se pone un apéndice, y si toda tu vida trabajas y adelantas tu empresa, cuanto adelantes puede entrar en apendices, con la comodidad de que si se hace alguna nueva edición, se incorpora todo en su lugar.

Esto tiene otra ventaja, y es que asi puedes prevenir la obra en que trabaja Bosarte, la cual siempre dañará á la tuya, porque al fin tendrá mas apoyo de

dinero y protección. Manos, pues, al trabajo.

Una cosa te encargo muy encarecidamente, ó por mejor decir dos: 1.ª, que no pongas en tu diccionario ningun artista que no tenga algun mérito conocido. A este fin podrás darle el titulo de Diccionario de los ilustres pintores y escultores que trabajaron en España o bien de los ilustres artistas que ejercitaron en España la pintura y la escultura (y el grabado, si tal vez le abraza): 2.ª, que reduzcas cada cédula al minimo posible; esto es, que no des lugar en ella á menudencias, fábulas, ni noticias despreciables. A esto añado: 3.ª, que el esti-

lo sea cerrado y puro sin difusion ni desigualdad; 4.ª, que no se den á los artistas elogios no merecidos, y se ponga mas cuidado en calificar su estilo y mérito que no en alabarlos; 5.ª, que en las calificaciones se huya de toda expresion vaga é insignificante, y se analice aquella ó aquellas partes en que sobresaliere cada autor artisticamente, ya sea el estilo ó dibujo, el colorido, la composicion, invencion, expresion, etc. Basta para quien lo entiende. Mi deseo es ahorrarte trabajo, hacerte gozar cuanto antes del que tienes hecho, y facilitar una empresa que por el rumbo que llevas sera mas larga que tu vida, y tal vez la arruinará y abreviará.⁴8

A Goya le llamaron para que ilustrara el *Diccionario* de Ceán, porque se conocen una docena de dibujos a la sanguina hechos por él, que según Carderera el artista regaló al historiógrafo. Estos dibujos representaban a pintores españoles del siglo XVII, además del retrato de su amigo Ceán. El proyecto de ilustración se acabó desechando, y en la edición de la Academia de San Fernando no hay ninguna.⁴⁹ El dibujo de Ceán Bermúdez, que a la sazón tenía cincuenta años, es conmovedor, un acta psicológica y un testimonio de amistad al mismo tiempo, que vale por todas las noticias biográficas.

Capítulo XVI

GODOY VUELVE AL PODER, FINALES DE 1800-1801

Recién nombrado secretario de Estado, Cevallos despliega una intensa actividad. Entre otras cosas se preocupa de la restauración de los cuadros del palacio del Buen Retiro, confiada a un pintor incompetente, y le pide a Goya, considerado un oráculo en la materia, que elabore un informe al respecto. Este informe, fechado el 2 de enero de 1801, lleva la firma del maestro, pero lo escribió un secretario. Se publicó por primera vez en 1872, es bien conocido y proporciona una información directa sobre los conceptos creadores del artista. «No es fácil —dice— retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución para que dejen de resentirse los retoques de la variación.»¹ Recientemente (1980) Marcelino Tobajas ha encontrado el complemento de dicho informe, que recoge opiniones inéditas del maestro aragonés sobre el arte de pintar. «En la pintura —declara en una carta del 17 de febrero de 1801— no tienen ningún partido los secretos, sólo el genio, el estudio y la razón unidos hacen los mayores progresos.»²

También se dirige a Cevallos el director del Canal de Aragón en 1801, para que se acelere la apertura al culto de la nueva iglesia de San Fernando de Monte Torrero de Zaragoza, edificada a expensas del Canal, «en la que tenían comprados todos los ornamentos».³ Entre ellos hay tres magníficas pinturas de Goya, elogiadas por Jovellanos cuando éste hace un alto en la capital aragonesa el 7 de abril de 1801, camino del exilio. El admirador incondicional de Goya destaca en ellas «la fuerza del claroscuro, la belleza inimitable del colorido y una cierta magia de luces y tintas, a donde parece

que no puede llegar otro pincel».4

Estos cuadros representan: en el altar mayor, la Aparición de san Isidoro a san Fernando, en el lado de la Epístola San Hermenegildo en la prisión, y en el lado del Evangelio Santa Isabel asistiendo a los enfermos, unos asuntos que se refieren estrictamente a la historia medieval de España. Se conser-

van los tres bocetos de estas obras maestras, que desaparecieron durante la guerra de la Independencia, según se dice destruidas por los franceses. Pero los dos lienzos de los lados de la Epístola y el Evangelio fueron sustituidos por dos obras del mismo tamaño del cartujo Manuel Bayeu, que murió en 1809. Necesariamente tuvieron que ser colocados allí antes de los terribles sitios de Zaragoza. A esto hay que añadir que el clero aragonés había pedido en 1801 que *Santa Isabel* fuera retocado, por considerarlo indecente.⁵ Es muy probable que los cuadros de Goya se descolgaran antes de 1808, quedaran arrinconados en algún depósito y los franceses se los llevaran. El arquitecto de la iglesia de Monte Torrero aseguró en 1813 que los tres cuadros de Goya se los habían «llevado durante la ocupación francesa», sin decir cómo. El general Lejeune cuenta que el ejército napoleónico utilizaba los lienzos de los palacios y las iglesias para confeccionar refugios en los campamentos que rodeaban Zaragoza. Había reconocido entre ellos algunas obras de grandes maestros, como Velázquez.⁶

La vuelta de Godoy al poder se debió en gran parte a la posición diplomática de la corte de Madrid, que había optado por alinearse con Bonaparte, quien había sabido orientarla hábilmente en este sentido. Unos magníficos caballos con escolta española, enarbolando la flor de lis, atravesaron los Pirineos como ofrenda de Carlos IV al nuevo Aníbal. Éste, a su vez, le envió al rey de España su retrato ecuestre pintado por David, con una referencia al famoso general cartaginés, mientras que Josefina de Beauharnais eligió la moda parisiense más elegante para la reina María Luisa. Estas delicadezas principescas encubrían graves preocupaciones políticas, porque el Primer Cónsul sabía que la mejor forma de manejar a los soberanos pasaba por Godoy, y ya había obtenido buenos resultados con la firma del segundo tratado de San Ildefonso el 1 de octubre de 1800.7

Al año siguiente, gracias a los «buenos oficios» de su hermano Luciano Bonaparte, embajador en Madrid, obtuvo lo que no había podido conseguir el Directorio: la intervención armada contra Portugal. Pero desde 1798 la situación había cambiado, y Francia, deseosa de suspender las hostilidades con Inglaterra, retrasó la entrada de las tropas francesas enviadas a Portugal a través de España. Su misión era apoyar al ejército de Su Majestad Católica, y Godoy estaba impaciente por entrar en la guerra para demostrar su capacidad de estratega. Las operaciones empezaron el 19 de mayo de 1801 y cesaron el 6 de junio del mismo año. Todas las partes tenían prisa por firmar la paz, pero, ante Carlos IV y María Luisa, Godoy quedó como un héroe, aunque los sobornos y chanchullos habían sido tan eficaces como los cañonazos.9

El Príncipe de la Paz seguía manteniendo relaciones secretas con Inglaterra y se permitía levantar el tono insolentemente con Francia, lo que irritó a Bonaparte. En 1801 poco quedaba ya de ese gentil duque de Alcudia nombrado inesperadamente primer ministro en 1792, a veces generoso, que trató de salvar a Luis XVI y se comprometió con los ilustrados para modernizar España, ardua tarea. La crisis de 1798 le había enseñado que había que ser

implacable para sobrevivir, y que el arte de gobernar siempre deparaba peligros inesperados. Había accedido al poder mediante intrigas, y la reina María Luisa le tenía acostumbrado a valerse de la doblez para lograr sus fines. A menudo era brutal, en realidad débil de carácter y no desprovisto de encanto, su educación política era reflejo de su tiempo, incoherente y motivada sobre todo por la ambición. Fue capaz de asimilar deprisa y bien las ideas innovadoras de los ilustrados, pero la oposición de María Luisa hizo que pronto renegara de ellas. Su pasión por Pepita Tudó, con quien le hubiera gustado casarse, demuestra que era capaz de actuar desinteresadamente.

Como todos los dictadores, se había rodeado de una tupida trama de cómplices vinculados a su fortuna, que alentaban vergonzosamente su megalomanía, y cambiaron de jefe sin ningún problema en el momento de su caída. A partir de 1800 ya sabía lo que quería: aunque le atraían los principios democráticos, pasó de la ideología a la práctica y se deshizo cuidadosamente de sus adversarios, viles intrigantes o reformadores sinceros, para saciar su apetito de riquezas y ser el más fuerte, lo cual, a estos niveles, suele conducir a la insensibilidad total. Su influencia sobre los soberanos sería ya ilimitada, y la clave de su increíble éxito.

Después de la expedición portuguesa Godoy se convirtió en un autócrata epicúreo, servil con la reina, que sólo se preocupaba de acrecentar su gloria, aunque también emprendió reformas importantes, sin que tuviera tiempo ni medios de aplicarlas. Se creyó capaz de rivalizar con la genialidad de Bonaparte, y se encerró en una especie de torre de marfil desde donde no vio acercarse las tormentas de 1808. Se necesita tener temple de acero, aguda inteligencia y sagacidad infalible para mantenerse a salvo del virus de la adulación política, porque hay muchos grupos de presión interesados en conservar al hombre al que han aupado al poder. Como a tantos otros, tal vez mejor dotados que él, al Príncipe de la Paz le faltó voluntad y lucidez para resistir a la nube de cortesanos que revolotearon a su alrededor durante años pidiéndole favores, y luego le abandonaron cobardemente en 1808. Las naciones nunca son del todo inocentes de las catástrofes que provocan sus gobernantes. Goya no se equivoca cuando denuncia sin descanso, de los Caprichos a los Proverbios, pasando por los Desastres de la guerra, los vicios y debilidades de sus compatriotas, a quienes a veces acusa de ser responsables de sus propias desgracias. Seguramente esta digresión psicológico-política parecerá un poco extensa, pero en este caso del maestro español, y puede que en el de cualquier artista, es importante relacionar su obra con el contexto histórico, única clave de los enigmas que plantea. Con la ayuda de indagaciones políticas y sociales profundas se han podido conocer muchos secretos.

Así, en el retrato de Godoy vencedor de la guerra de las Naranjas (Madrid, Academia de San Fernando), la perspicacia de Goya le permite ir más allá de la simple imagen oficial y desvelar los síntomas psicológicos de la decadencia moral del valido. Podría resultar chocante la curiosa postura de este general victorioso, jefe de los ejércitos españoles, muellemente echado, con el codo apoyado en una piedra, descansando en medio de los solda-

dos, si no se conocieran precedentes del siglo XVIII, como el La Roque de Watteau y el Goethe en la campiña romana del pintor Tischbein (1787-1788), en los que la aristocrática indolencia corrige el abandono. Esta posición medio echada de los hombres tuvo mucho éxito en la pintura inglesa, en particular con Wright of Derby, pero su origen debe situarse en los romanos, a quienes se remitían entonces todos los artistas en nombre del neoclasicismo. En efecto, un famoso camafeo, la Gemma Augusta, glorificación de Augusto y de Roma que perteneció al rey Francisco I (hoy en Viena, Kunsthistorisches Museum) y luego pasó a las colecciones reales españolas, presenta llamativas analogías en la postura de los dos personajes (las piernas cruzadas de Augusto, el brazo apoyado de Roma) con la de Godoy. Puede que éste le pidiera a Goya que le representara en la postura del emperador romano.¹⁰ Desgraciadamente le faltaba empaque, y esta colocación no estimuló la fibra heroica del artista, que como siempre pintaba lo que veía: un hombretón derrumbado delante de él, de cara abotargada y expresión voluptuosa, con los ojos medio cerrados para que su temible retratista no captara su mirada, a menos que éste juzgara más conveniente detener ahí su introspección. Godoy todavía lleva la faja roja de los capitanes generales y no la azul de los generalísimos, grado que le otorgó Carlos IV el 4 de octubre de 1801," de modo que el cuadro debe ser anterior a esta fecha. La naturalidad de las actitudes, la plasticidad de las formas, la belleza de la iluminación, la magia de los colores y la maestría de la factura transfiguran una obra oficial y hacen olvidar su función propagandística. «El Príncipe de la Paz recuerda a un toro», diría Napoleón en 1808. 12 Compartía con Goya el poco frecuente don de la penetración psicológica. El pintor tuvo más tiempo y oportunidades de analizar con crudeza los defectos, las debilidades y a veces las cualidades de sus modelos, pronunciando un veredicto que muchos testimonios documentales no consiguen igualar.

De todos modos el generalísimo (!) debió quedar satisfecho con su retrato, que respondía a la imagen democrática que quería dar, ya que siguió protegiendo al maestro. Seguramente se sentía mucho más próximo a Goya que a David. Por eso decidió encargarle las pinturas de su palacio, a diferencia de los reyes, que llamaron sobre todo a artistas franceses e italianos. Por la correspondencia que intercambiaba casi a diario con la reina María Luisa sabemos que la decoración del palacio (llamado del Almirantazgo), al lado del convento de María de Aragón, era uno de sus mayores desvelos entre 1801 y 1805, y que se pasaba el tiempo colgando y descolgando cuadros en los aposentos.

Isidora Rose Viejo ha demostrado que los cuatro tondos (medallones), tres de los cuales se encuentran hoy en el Prado, adornaban las paredes de la antecámara del palacio de Godoy, y fueron pintados por Goya después de 1801. Eran ilustraciones de un programa, en la línea de las sociedades económicas del País, cuyos temas, *El Comercio*, *La Industria*, *La Agricultura* o *La Ciencia*, pretendían reflejar el interés prestado por el jefe del gobierno a la modernización de la actividad de los obreros, campesinos, comerciantes y científicos de la nación española.

En uno de los grandes salones parece que Goya pintó un segundo pro-

grama alegórico complementario del primero, pero más tradicional, dedicado a las artes liberales. Una serie de testimonios contemporáneos o posteriores, hasta el momento reunidos de forma no sistemática, podría apoyar esta suposición, según la cual Godoy quiso asociar el pasado al futuro. El primer testimonio se encuentra en el diario de González de Sepúlveda, quien dice en 1807 que los techos son pintados por Goya y un discípulo suyo. El segundo es de febrero de 1808, y procede de Frédéric Quilliet, un francés asentado en España, que en esta fecha realizó el inventario de las colecciones del Príncipe de la Paz en el palacio del Almirantazgo. Las clasifica en tres categorías, y entre las obras de Goya reseña cuatro *medallones* y cuatro grandes *alegorías*; ¹⁴ sería deseable encontrar la descripción minuciosa de las colecciones de Godoy realizada en 1807 por el vendedor de cuadros francés Lebrun ¹⁵ (marido de la señora Vigée-Lebrun).

En el inventario de los bienes de Goya, en 1812, volvemos a encontrar el número cuatro en esta frase: «Cuatro bocetos de las artes»; ¹⁶ no pueden ser los tondos, que tenían temas económicos, sino seguramente unas alegorías referentes a la conservación y la promoción del patrimonio cultural español. Recordemos que en el Museo de Boston hay un boceto de formato rectangular de una alegoría de Goya que antaño se consideró una *Apoteosis de la Historia*. ¹⁷

No parece que durante la ocupación francesa la decoración interior del

palacio del Almirantazgo sufriera muchos daños, aunque Murat y sus generales se llevaron todo lo que pudieron de las colecciones del Príncipe de la Paz, secuestradas en 1808. Entre 1816 y 1826 este palacio fue la Biblioteca Nacional, y luego albergó los ministerios de Justicia, Hacienda, Guerra y Marina, porque constaba de varios edificios. Luego fue sede del Ministerio y el Museo de la Marina (este último inaugurado en 1853). La apertura septentrional de la calle Bailén redujo sus alas norte y oeste. En 1857-1858 Matheron, autor de la primera monografía sobre Goya, informado probablemente por el pintor de la Marina Antonio de Brugada, que le había echado una mano en la redacción de su libro, menciona en un breve ensayo de catálogo: «Techos del Ministerio de la Marina, antiguo palacio del Príncipe de la Paz, composiciones alegóricas». 18 Brugada era el joven amigo de Goya en Burdeos, que le había asistido en su vejez. Fue pintor del rey y luego muy apreciado en la corte de Isabel II. En 1867 Charles Yriarte explicaba, en la rúbrica «Ministerio de la Marina»: «El ensayo de catálogo de Matheron señala en el palacio del Príncipe de la Paz unas pinturas y techos alegóricos; un examen minucioso nos ha convencido de que los únicos que se pueden atribuir a Goya son los tres medallones». ¹⁹ Añade que «quizá se podría encontrar en el salón de honor del conde de la Puebla en Madrid [desde 1924, Museo Romántico], un techo con fresco de Goya disimulado por un papel pintado». Estos datos son incompletos o erróneos. Por un lado, Yriarte no nos dice si ha visto techos pintados en el Ministerio de la Marina y, por otro, se equivoca con la técnica de los medallones. Están pintados al temple sobre tela, y no al fresco, como seguramente lo estarían los techos citados, encastrados o encolados. ¿Qué ha sido de esas cuatro grandes alegorías? ¿Fueron destrui-

das por el incendio de 1846, o dos de ellas son las telas que estaban en casa del cónsul de Austria en Cádiz en 1863-1864, según Yriarte,20 hoy conservadas en el Museo Nacional de Estocolmo? Una de ellas, que hasta fecha reciente se consideraba una Apoteosis de la Historia, según E. Sayre sería una pintura alusiva a la Constitución de 1812.21 El segundo lienzo del Museo de Estocolmo, del mismo autor pero cuadrado, es una Apoteosis de la Poesía; la perspectiva de esta pintura es perfectamente acorde con la decoración de un techo. ¿Le encargó Godoy a Goya un conjunto sobre las artes liberales, una especie de gabinete de las musas para glorificar la protección que prestaba a escritores y artistas? Hay ahí un campo por explorar, para ello bastaría con hojear los periódicos de los años 1850-1853, que hablan profusamente de las obras realizadas en el Ministerio y el Museo de la Marina. Varios indicios permiten suponer que el maestro aragonés estaba en contacto con su poderoso mecenas, ya que en 1805 la reina le escribe a Godoy que toda la culpa de esta resistencia de Goya era del nuncio actual, porque su predecesor había dado su aprobación.²² En el expediente personal del artista en el Palacio Real de Madrid no hay ningún documento del período entre 1803 y 1811, cosa rara, de modo que no hay forma de saber a qué se refiere. El 8 de agosto de 1806 la reina informa a su querido Manuel «que lo de Goya es concedido, no aviendo inconveniente en ello». 23 ¿Cuál era el favor otorgado al primer pintor de cámara por mediación del Príncipe de la Paz? Hasta el momento carecemos de datos al respecto.

Otra prueba aún más convincente de las relaciones cordiales entre el pintor y el favorito de la reina aparece en las Memorias de este último, a propósito de los sucesos de la primavera de 1806, cuando Napoleón acababa de destronar al rey de Nápoles, hermano de Carlos IV, para poner en su lugar a José Bonaparte, con gran indignación de los españoles. Godoy cuenta que el embajador de Francia, Beurnonville, había ido a verle para tratar de justificar el expolio y que el Príncipe de la Paz le había contestado con esta noble frase: «Por amor al bien amo la Paz, pero no admito ley que sea en ofensa de mi rey». Añade en una nota: «La vehemente impresión que recibí aquel día me llevó hasta el extremo de hacer poner al pie de un retrato mío, que acababa de hacer Goya para mi gabinete, las palabras que he rayado por debajo».²⁴ Beurnonville había llegado a Madrid el 4 de enero de 1803, y fue retirado el 29 de mayo de 1806.25 La verificación del contexto histórico no deja lugar a dudas: Goya pintó un retrato de Godoy en la primavera de 1806, ya que el decreto que nombraba a José rey de Nápoles es del 30 de marzo de 1806. No se ha encontrado ningún rastro de ese retrato, a menos que se trate de aquel en que aparece Godoy como fundador del Instituto militar Pestalozzi, inaugurado el 4 de noviembre de 1806 en Madrid,26 pero el valido habla de un retrato destinado a su gabinete. Pestalozzi era un pedagogo suizo dedicado a la educación de los niños pobres. El Príncipe de la Paz había decidido aplicar sus teorías, inspiradas en Rousseau, en la fundación de una nueva escuela militar y laica destinada a formar a jóvenes procedentes de todas las clases sociales. Se puede imaginar el revuelo provocado por un organismo tan progresista en los círculos reaccionarios de la corte (fue clausurado en enero de 1808). El favorito de la reina encargó a Goya que pintara el escudo del instituto, y el 16 de noviembre de 1806 le envió una nota detallada sobre las «alegorías verídicas y filosóficas» que el artista debía desarrollar en su composición. El 1 de enero de 1807 se colocó solemnemente la insignia, y un viajero extranjero cuenta que «en la fachada del Instituto había un gran escudo, obra de un pintor de la Corte, en el que aparecían, pintados con vivos colores, varios jóvenes aprendiendo las tablas de unidad de Pestolazzi, y llevaba la inscripción "Real Instituto Pestalozziano militar"».²⁷

Tenía que ser una empresa muy filantrópica para que el ilustre primer pintor de cámara del rey se prestara a decorar su escudo, que debió de pintar con rapidez, porque a finales de diciembre de 1806 ya estaba terminado. Sólo conocemos esta pintura por un grabado de Manuel Albuerne (1764-1815) que reproduce la obra de Goya. El inventario del embargo de bienes del Príncipe de la Paz, realizado en 1813, registra bajo el nombre de Esteve una tela de *Godoy delante del Instituto Pestalozzi* que hoy se conserva en la Academia de San Fernando.²⁸ Sabemos que Esteve solía encargarse de hacer las copias de los retratos oficiales del maestro aragonés, pues éste nunca quería repetir el mismo tema. ¿Existió un original de Goya?

Las destrucciones de la guerra de la Independencia y luego el ostracismo que se abatió sobre los protegidos del Príncipe de la Paz, que consiguieron el perdón después de 1815, dificultan mucho las investigaciones, ya que la mayoría de los testigos juzgaron más prudente callar, y Goya en particular.

Los asuntos mitológicos nunca le atrajeron, y en toda su producción sólo se conocen dos obras seguras pertenecientes a este género. Además, conviene recordar la aversión de Carlos IV por los temas eróticos. ¿Quién fue el gran señor capaz de desafiar estas prohibiciones y encargar al artista un espléndido cuadro de *Psiquis y Cupido* (Barcelona, Museo de Arte de Cataluña), monumental e íntima a la vez, que por su factura de pasta espesa se podría situar en torno a 1805? Esta obra no aparece hasta 1861 en la colección Lafitte de Madrid, en compañía de la serie del *Maragato*. Según la divertida noticia del catálogo de subasta en París, de 1861, que aseguraba saberlo de buena tinta, Cupido tiene los rasgos...; de Goya!, típico ejemplo de las estupideces que se decían en el siglo xix sobre el pintor.²⁹ Las formas armoniosas del efebo que representa a Cupido, la gracia burlona de la Psiquis, son elementos originales en la obra del maestro. En esta obra sabe evitar los estereotipos neoclásicos y se sitúa en la primera línea del romanticismo. La ejecución es brillante y la calidad del claroscuro excepcional.

Volviendo al Príncipe de la Paz, a quien no habría disgustado esta obra, es indudable que su papel en la carrera de Goya fue mucho más importante de lo que se cree, una protección que éste y sus primeros biógrafos se cuidaron mucho de resaltar. Hasta 1863-1864 no cita Charles Yriarte el retrato de *Godoy vencedor* de la Academia de San Fernando. ³⁰ ¿Cuándo se atrevieron a exponerlo en público? La antipatía que según Gallardo sentía Goya por el favorito de la reina, ¿se desarrolló en el invierno anterior a la guerra de la

Independencia, cuando el príncipe, embriagado con su poder facticio y sus riquezas, era ya completamente impopular, un monstruo de orgullo, hacía oídos sordos a todos los consejos prudentes y llevaba a la familia real a la ruina? Durante cerca de un siglo los españoles no le perdonarían la invasión de su país en 1808.

EL ENCANTO DE UNA AUSTRÍACA CON MANTILLA

Con respecto a los años 1801-1802 nos queda hacer un breve relato de las aventuras de Luciano Bonaparte y Mariana Waldstein, novena marquesa de Santa Cruz, debido a la protección que dio constantemente a Goya esta ilustre familia.

La marquesa de Santa Cruz, que se enamoró locamente de Luciano y tenía doce años más que él, era una de las primeras damas de la corte. Sus cartas inéditas al joven embajador de Francia nos revelan la fuerza de su pasión, sin que a los ojos de la alta sociedad fueran excusas la diferencia de edad con su marido, casi septuagenario, ni el hecho de ser su segunda esposa. Justo después de la boda de su hijo mayor José de Silva y Bazán Waldstein con Joaquina, la hija de los duques de Osuna, en junio de 1801, Mariana Waldstein viajó a Francia en el mes de julio en compañía de sus dos hijos Juan y Pedro y de su hija Marianita, que entonces tenía catorce años. Realizaba este viaje por una razón que desconocemos, pero sin duda Luciano tenía algo que ver, aunque tuvo que quedarse en España para arreglar los asuntos de Portugal. Además, conviene señalar que le había prestado 500.000 francos al marqués de Santa Cruz. Se

Mariana Waldstein, muy bien recibida en París por la familia Bonaparte (le escribe a Luciano que Napoleón la encuentra muy bonita), dedica la mayor parte del tiempo a visitar los principales monumentos de la capital y el 20 de agosto de 1801 asiste en la ópera a la primera representación de los *Misterios de Isis*, obra de «Mosarte», como escribe ella. Se trataba de una versión arreglada de *La flauta mágica*, que tuvo un éxito tremendo. Volvió a la ópera dos veces, y la música le pareció magnífica. Su hermano, el conde Waldstein, había conocido a Mozart, y Casanova, bibliotecario de la familia de la marquesa en Duchkow (Dux) en Bohemia (muerto en 1798), alardeaba de haber participado en la elaboración del libreto de *Don Giovanni*. El 4 de agosto de 1801 Mariana es recibida en su estudio por David, y admira el *Rapto de las Sabinas* y los dos *Bonaparte a caballo*, uno de ellos destinado al rey de España, dice en su carta. El 20 de agosto vuelve al estudio con Marianita y le llama la atención el retrato de *Madame Récamier*.³³

Desgraciadamente para ella, Luciano no consigue el cambio de destino (puede que esto fuera un ardid de Bonaparte o Talleyrand), y por fin sale de Madrid el 11 de noviembre de 1801. En cuanto llega se reúne con su querida Mariana y la acoge en su castillo de Plessis-Chamant. Reacciona airadamente ante las insinuaciones del Primer Cónsul, su hermano, que se permite

criticar su relación con «la española».34 Mariana Waldstein tiene que volver enseguida a Madrid, debido a las alarmantes noticias sobre la salud de su marido. El marqués de Santa Cruz muere el 28 de marzo de 1802.35 El año anterior había concertado el matrimonio de su hija Marianita con el conde de Haro, hijo del duque de Frías, con quien se casaría en 1802.36 ¿Pintó Goya el Retrato de la joven condesa de Haro (Zurich, colección particular) con ocasión de su boda? La mirada de Marianita, deliciosamente cándida, le permite al artista superarse en la gracia y la delicadeza. En el intervalo de unos meses la bella hija de la marquesa de Santa Cruz había conocido a dos de los más grandes pintores de su tiempo, David y Goya. Tres años después el segundo inmortalizó la belleza de la décima marquesa de Santa Cruz, nuera de Mariana Waldstein, en un lienzo hoy famoso que ha ingresado recientemente en el Prado. Es una obra muy distinta de la elegante Maja con mantilla pintada por el maestro en 1799 (París, Museo del Louvre), con la que Mariana Waldstein había querido mostrar su apego a las costumbres de su nueva patria.

Tras la muerte del marqués de Santa Cruz, su viuda debería haberse casado con Luciano, y Godoy era firme partidario de esta unión. Pero el voluble hermano de Napoleón se enamoró de una linda dama de veinticuatro años, Alexandrine Jouberthon, y se casó en secreto con ella en 1803, lo que desató las iras del Primer Cónsul.³⁷ Mejor no pensar en la pena de la marquesa de Santa Cruz, abandonada de esta forma después de haber sido la comidilla de las crónicas mundanas. La pêqueña Marianita murió en 1805, y su madre, instalada en Italia, entregó a Dios su alma herida en 1808.

A mediados del siglo XIX, la reina María Cristina compró el palacio de Santa Cruz, situado en la calle de las Rejas, y en 1846 la familia de Santa Cruz se fue a vivir al palacio Superunda, en la calle San Bernardino, anterior sede de la embajada de Francia y donde Guillemardet y Luciano Bonaparte cortejaron a la seductora marquesa de Santa Cruz. Sabemos que la reina Isabel II se llevó a Francia el retrato de la marquesa pintado por Goya. Quizá procediera de las obras que dejaron los Santa Cruz en su antiguo palacio de la calle de las Rejas.

Por un prodigioso capricho del destino, debido al azar de las donaciones, los retratos de *Guillemardet* y de la *Marquesa de Santa Cruz* pintados por Goya se miran hoy el uno al otro en las salas españolas del Museo del Louvre.

Capítulo XVII

RUPTURAS AFECTIVAS Y PROSPERIDAD SOCIAL, 1802-1806

Por una razón que se desconoce, a partir de septiembre de 1802 no vuelve a aparecer el nombre de Goya en el *Diario* de Moratín. El 29 de marzo el poeta había ido a casa del pintor, y luego había asistido a los funerales del marqués de Santa Cruz, en la iglesia del convento de los Basilios, edificio situado en la esquina de Valverde con Desengaño, frente a la casa de nuestro aragonés. Qué representaba para el artista la desaparición de un protector tan poderoso, sumiller de corps y jefe directo de Goya? Como ya hemos dicho, su expediente personal en los archivos del Palacio Real de Madrid tiene una laguna entre 1803 y 1811, y no existe ningún documento oficial que permita saber algo más al respecto.²

En julio de 1802 se produjo otra ruptura importante, sin que tengamos el menor indicio de cuál fue la reacción de Goya. Se trata de la muerte de la duquesa de Alba (sobrina del marqués de Santa Cruz), ocurrida el 23 de julio de 1802 en su palacio de la calle del Barquillo. Hemos demostrado que el rumor de que la habían envenenado carece de fundamento, ya que las cartas de la condesa de Montijo (madre de su cuñada) a Meléndez Valdés demuestran que la duquesa, que apenas tenía cuarenta años, sufrió un síncope el 19 de junio de 1802, y murió sin recobrar el conocimiento el 23 de julio siguiente, de modo que no pudo intervenir ningún veneno de efecto inmediato.³ De manera indigna de un gran señor, el príncipe de Nassau, durante un viaje por Crimea, se hizo eco ante el venezolano Francisco de Miranda de un rumor que corría por Madrid sobre la salud de la duquesa de Alba, aquejada de un mal que la moral de entonces reprobaba, aunque hoy se sabe que a veces su transmisión puede ser hereditaria.⁴

Hace poco se ha descubierto que la situación financiera de la pobre mujer era muy poco halagüeña, y que unos meses antes de su muerte había contraído una enorme deuda con un importante personaje de la corte, lo cual complicó bastante su herencia. Todos sus bienes libres los legó a Carlos Pigna-

telli, primo del difunto duque de Alba, excluyendo de la herencia a su propia familia y a su segundo marido, porque por la correspondencia de la señora de Montijo sabemos que se había vuelto a casar, aunque no conocemos el nombre del elegido. Un dibujo a la aguada de tinta china, cuya atribución a Goya ha sido discutida, representa un proyecto de mausoleo para la duquesa de Alba. En él vemos un rostro conmovedor con los ojos cerrados realizado con tres trazos, que recuerda las breves indicaciones de los apuntes del maestro. Es la única huella que ha dejado la desaparición de su benefactora en su obra, pues las alusiones a la «gentil duquesa» habían cesado desde los *Caprichos*. Es bastante probable que el pintor, que había llegado a la cima del éxito y gozaba de una envidiable posición, no se complaciera en evocaciones sentimentales o vindicativas. En cualquier caso las suposiciones sobre la enorme pena que sintió carecen de base documental.

Otro misterio, también sin apoyo documental, son sus relaciones con Martín Zapater entre octubre de 1799 y los primeros días de enero de 1803, porque Zapater sobrino decía que a partir de 1801 ya no había cartas de Goya. Martín Zapater murió el 24 de enero de 1803 tras una larga enfermedad, y sus funerales se celebraron en la iglesia de San Gil de Zaragoza, según la partida inédita que hemos encontrado.⁸ Era soltero, y dejó su fortuna a sus sobrinos Mateo y Francisco, hijos de su hermano Luis Zapater, ya fallecido. Había pagado sus estudios en un colegio. ¿Cómo afectó esta pérdida a Goya? No lo sabemos, pero podemos suponer que la muerte de su amigo del alma, que tenía su misma edad, debió ser un golpe terrible. De todos modos, como a tantos hombres, al pintor no le gustaba ser desdichado. Daba salida a la depresión pintando, y durante este período de intensa producción no debió quedarle mucho tiempo para melancolías, ya que además su hijo, el encantador Javier, acababa de cumplir dieciocho años y su padre le estaba enseñando a pintar.

El 18 de junio de 1803 compró por 80.000 reales una casa de dos pisos en la calle de los Reyes número siete, un inmueble para alquilar en el que no vivió. El vendedor declaró que debido a la enajenación de los bienes de la Iglesia era difícil encontrar comprador, interesante observación, porque revela una de las causas de la crisis financiera que paralizó España entre 1800 y 1808, ya que la venta de bienes nacionales siempre había sido para el Tesoro una forma de salir del paso, que a la larga desestabilizó la economía.

En la vida de Goya se produjo otro hecho cuya causa también se desconoce. El 7 de julio de 1803 le escribió al ministro de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, para proponer al rey la cesión de los cobres de los grabados de los *Caprichos* y de 240 ejemplares de la obra a cambio de una pensión para que su hijo pudiera viajar. Esta pensión, que ascendía a 12.000 reales anuales, le fue concedida el 6 de octubre de 1803 a cambio de su donación. Más tarde se dijo que lo había hecho porque la «Santa» le perseguía. ¿Por qué en 1803 volvió a la carga la Inquisición, que no se había movido cuando aparecieron los *Caprichos* en 1799? ¹⁰

Al parecer, en compensación de su vuelta al poder, Godoy había hecho

concesiones a la Iglesia, y por lo tanto al Santo Oficio. Como muchos españoles de su tiempo, él también era anticlerical, y en sus Memorias quiere convencernos de que las persecuciones contra los liberales fueron responsabilidad de José Antonio Caballero, el ministro de Gracia y Justicia que sucedió a Jovellanos. A Caballero le llama «plaga de la corte del que todo el mundo se queja». Pero como señala en 1803 el jesuita Luengo en su Diario inédito, «todos ellos [los ministros] son poco más que estatuas, y todo el poder y la autoridad en todos los ramos de la monarquía ... está en mano del joven extremeño don Manuel Godoy, duque de Alcudia, Príncipe de la Paz».11 Caballero era un deudo del príncipe. Casado en edad tardía con una joven camarista de la reina nacida en Badajoz, desempeñaba con fruición el papel de malo que no se detenía ante ninguna bajeza. Godoy bien podría llevar la doble imagen de Jano en su escudo, porque decía que Caballero había «quitado el bozal» que él había conseguido poner a la Inquisición. Es difícil creer que la reina y el Príncipe de la Paz no estuvieran de acuerdo y cerraran los ojos cuando la «Santa» atacaba a personas que perjudicaban sus intereses.

Como ya hemos dicho, el Santo Oficio era una organización secular de vigilancia de las costumbres y control de las ideas, y por aquel entonces la única capaz de actuar con eficacia. Las investigaciones a que fueron sometidos Jovellanos, Meléndez Valdés, Urquijo y muchos otros ilustrados por orden de Caballero corrieron a cargo de los comisarios del Santo Oficio.

Basta con leer la lista de las obras incluidas en el índice por la Inquisición entre 1800 y 1806 para darse cuenta del avance del movimiento antiliberal. Lo que en tiempo de Carlos III se admitía, y se toleraba en los primeros años del reinado de Carlos IV, pasó a ser herético, impío y subversivo a partir del régimen autocrático de Godoy. Es comprende que los *Caprichos* llamaran la atención de la «Santa», quizás a instigación de algún pérfido enemigo del régimen o de Goya, porque podían incluirse en la categoría de las obras inmorales y anticlericales, de modo que el equipo del Príncipe de la Paz tuvo la brillante idea de sugerir al artista que los entregara al rey para evitar una investigación sobre un asunto en el que probablemente se vería envuelto el valido. Éste, en sus *Memorias*, también presume de haber poseído un ejemplar de los *Caprichos*, una obra en cuya gestación pudo haber intervenido, como hemos visto.

El ministro de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, era el encargado de organizar esta adquisición, y el pintor, se supone que en señal de agradecimiento, se apresuró a realizar el retrato de este todopoderoso hombre de Estado. Nacido en 1746 en Palma de Mallorca, Soler, según la lengua viperina de Pizarro, «a toda la faramalla abogadesca reunio la tramoya de especulador económico». Su trabajo al frente de la economía española pasó sin pena ni gloria, porque fue incapaz de detener la ruina del Tesoro. Fue uno de los escasos protegidos de Godoy que le fue leal, y lo pagó con su asesinato en 1809. Su casa de Madrid fue destruida durante los levantamientos de mayo de 1808, y esa fue probablemente la causa de la desaparición de su retrato, del que sólo quedan un grabado de Esteve y un dibujo de Goya. 14

En la carta de agradecimiento de este último, remitida a Soler el 9 de octubre de 1803, hay un pasaje muy importante sobre su manera de actuar cuando trabajaba para personalidades oficiales: «No me ha contestado Vuestra Excelencia ha una carta mia en que le participaba que estaban ya acabados los retratos y la copia de el de Vuestra Excelencia hecha por Esteve, que solo faltaba la inscripcion y me la ha pedido barias vezes: tanvien proponia que si Vuestra Excelencia gustaba mandaría yo hacer los marcos para los originales y que yo mismo iría a colocarlos donde Vuestra Excelencia de mandase, para que tubiera el gusto de encontrarselos ya colocados». Le había encargado Soler el retrato de su mujer, treinta años menor que él? No lo sabemos.

Hemos transcrito el pasaje anterior porque revela con claridad cuál era la actitud acostumbrada de Goya frente a los poderosos de este mundo. Salvo la repetición de la palabra «Excelencia», el tono de la carta es muy decidido. Lo mismo que David, nuestro pintor manipula a sus clientes con la mayor sangre fría, sugiriéndoles que le den órdenes que en realidad se le han ocurrido a él. Los dos maestros se las ingeniaban para que estas iniciativas resultaran halagadoras, y hay que estarles agradecidos por su constancia a la hora de elegir sus modelos entre los poderosos, aunque lo hicieran sobre todo en interés propio, porque eso nos ha proporcionado, a ambos lados de los Pirineos, el reportaje histórico más prodigioso que haya existido nunca.

También Goya se las ingenió para que la administración de la Real Casa le pagara un ayudante, ya que gracias a una instancia del pintor Jacinto Gómez del 20 de junio de 1803, sabemos que Luis Gil Ranz recibía una pensión anual de la Tesorería real de 400 ducados para aprender dibujo y pintura bajo la dirección de Francisco Goya, y que dicho Gómez pidió el mismo favor para su hijo. Luis Gil Ranz, nacido en 1787, pensionado de la Academia de San Fernando en 1799, era sobrino del librero Elías Ranz, a quien Goya entregó (?) el 29 de agosto de 1810 treinta y siete ejemplares de los *Caprichos*. En la exposición de la Academia de San Fernando de 1804 presentó seis dibujos, copias de estampas de Goya. En otoño de 1808, cuando el maestro realizó su viaje a Zaragoza, le acompañó para ayudarle.

Una cura de juventud, 1803-1805

El arte del retrato cobró una importancia cada vez mayor en Europa a finales del siglo xvIII, como ha demostrado Nigel Glendinning. El motivo está relacionado, sin duda, con la evolución social y política del período. En efecto, la descomposición de los grandes poderes seculares, la Iglesia y la monarquía, y el auge del ateísmo, provocaron un cambio en la escala de los valores humanos, de suerte que cualquier individuo que destacaba en un determinado ámbito quería dejar constancia de su superioridad con un retrato, no ya como buen servidor del rey, o fiel a la religión católica, sino como un simple ciudadano que sólo rinde cuentas a sí mismo y a sus semejantes de la excelencia de sus actos.

Esta coincidencia de la nueva moda con las extraordinarias dotes de Goya como retratista explica lo poco que le preocupó al pintor, a partir de 1802, que la corte dejara de hacerle encargos, porque la ciudad le proporcionaba una clientela afanosa. Además, la cámara del rey le pagaba su sueldo de funcionario, pintara lo que pintara, mientras que el sector privado le pagaba generosamente cada obra. Entre 1803 y 1807 pintó treinta retratos, si no más, y teniendo en cuenta que el precio era de unos 10.000 reales por un retrato de pie y unos 4.000 por un busto, sus ganancias fueron cuantiosas. Por uno de esos caprichos del destino que a veces abren treguas luminosas en la vida de un hombre, Goya, libre de las obligaciones de la corte, pudo dedicarse de lleno a su clientela de grandes señores o ricos burgueses. Algunos de sus modelos, hijos de sus primeros mecenas o protectores, se habían convertido en buenos mozos o mujeres muy bellas, de manera que forman una galería deslumbrante en la que el maestro despliega todos los recursos de su prodigiosa habilidad.

La flexibilidad de Goya con los gustos de sus clientes durante esta década es asombrosa, porque acepta todas las tendencias de la moda, sin renunciar por ello a su libertad de interpretación y a la identidad de su estilo. Dos ejemplos lo demuestran de forma sorprendente: el retrato del *Conde Fernán Núñez* (Madrid, colección duque de Fernán Núñez), firmado y fechado en 1803, y el del *Marqués de San Adrián* (Pamplona, Diputación Foral de Navarra), firmado y fechado en 1804.

Cuanto mejor se conoce la vida del prestigioso sexto conde de Fernán Núñez, amigo personal de Carlos III, muerto en 1795,20 y la de su hijo mayor, Carlos Gutiérrez de los Ríos, nacido en 1779, nombrado duque en 1817, más difícil es de reconstruir, aunque se tratara de un brillante diplomático. El séptimo conde de Fernán Núñez tenía veinticuatro años en 1803 cuando hizo que Goya le retratara, por una razón que desconocemos, pero que debió estar relacionada con algún hecho importante de su vida.

Está retratado en posición erguida, típica de los retratos áulicos, con el pie derecho perpendicular al izquierdo, de acuerdo con las reglas dictadas por los manuales de urbanidad. Esto pone de relieve sus magníficas piernas enfundadas en piel blanca que, en el caso de la derecha, da la impresión de que está desnuda. Nuestro pintor siempre se las arregla para que sus modelos destaquen las cualidades físicas de las que están más orgullosos. Como muestra de su apego a las costumbres de la nación, el joven conde está envuelto en la capa como un majo embozado, estos hombres de los ambientes populares que en 1766 habían sido víctimas del cosmopolitismo de Carlos III, a quienes Goya había pintado en los cartones de tapices. También se acuerda de los grandes sombreros que llevan los príncipes de Velázquez, y los imita con brío: un enorme bicornio triangular cubre la hermosa cabeza morena de rostro bien proporcionado y expresión desafiante. La alta silueta se recorta sobre un magnífico paisaje, con un amplio cielo luminoso, única concesión al arte inglés. Es una obra de gran perfección, tanto en la factura como en el aspecto psicológico. En la guerra de la Independencia la falta de experiencia política y la generosidad de Fernán Núñez, que se deducen de la actitud confiada del retrato, serán fatales para él. Debido a su lealtad a la monarquía absoluta se unió a Fernando VII, desempeñando un papel importante en el congreso de Viena de 1815. Este espléndido personaje tuvo un fin trágico. A los treinta y ocho años murió de una caída del caballo.

El contraste con el retrato de su mujer, que forma pareja con él y también está firmado y fechado en 1803, es asombroso. La condesa de Fernán Núñez era de familia noble, pero carece por completo de distinción y además es muy fea. Está sentada sin gracia en un montículo, y ni su persona ni su indumentaria inspiraron al artista, aunque el retrato está ejecutado con soltura.

Volvemos a encontrar este dualismo elegancia-vulgaridad en los retratos del matrimonio San Adrián, pintados en 1804. Los historiadores del arte se habían preguntado por qué retrató Goya a este noble navarro, al que no debía conocer personalmente. Pero en fechas recientes se ha sabido que la marquesa de Santiago había estado casada con él. Antes de ver cómo el maestro hizo del *Retrato del marqués de San Adrián* la antítesis política y filosófica del anterior, conviene repasar brevemente su biografía para ver cómo su familia estaba relacionada con los amigos íntimos de Goya. No nos cansaremos de repetir que este último «elegía» a sus clientes.

No hace falta recordar que entre la nobleza del Antiguo Régimen se casaban más las fortunas y títulos que los individuos, de modo que no hay que asombrarse de las complicadas alianzas matrimoniales de los antepasados de San Adrián. En este caso no hay más remedio que hacer un poco de gimnasia genealógica, aunque pueda dar algún quebradero de cabeza.²¹ Estos son los hechos: en los años 1760 un sexto marqués de San Adrián se casa en Navarra con una Armendáriz, y en Madrid un marqués de Santiago, acaudalado coleccionista, se casa con una Jauche de Vega.

José María Magallón y Armendáriz, hijo del marqués navarro, es el modelo de Goya, al igual que María de la Soledad de los Ríos Jauche de Vega, hija del marqués de Santiago, que heredaría el título a la muerte de su padre en 1791. La historia se complica a partir de las segundas nupcias del marqués de Santiago, en 1776, con una Armendáriz, tía materna de José María Magallón, pero esto explica por qué María de la Soledad de los Ríos, que ha enviudado en 1789, se casa con José María Magallón en 1790, y le da su título, según la costumbre española, de modo que durante los diez años siguientes este último es conocido como marqués de Santiago, título al que suma el de San Adrián a la muerte de su padre. Otras segundas nupcias son la clave del éxito de San Adrián en la corte, las de su abuelo Armendáriz. Juana, hija del segundo matrimonio de aquél y hermanastra de la madre de José María Magallón, se casa... con Luis Godoy, hermano mayor del Príncipe de la Paz, considerado como el oráculo de la familia, y que al parecer había gozado de los favores de la reina antes que Manuel. Luis Godoy pasa a ser, pues, tío político de San Adrián. Protege a Moratín y se lo presenta a su todopoderoso hermano, pero además San Adrián está relacionado con el poeta, quien en 1792 le envía a sus amistades desde Londres. El marqués

ingresa en la Academia de San Fernando en 1794. Goya, por mediación de Moratín, pudo haber tenido un trato familiar con José María Magallón, aunque el suegro de este último, tercer marqués de Santiago, director bienal del Banco de San Carlos hasta su muerte en 1791, tuvo que coincidir con el pintor en casa de Cabarrús.

José María Magallón, futuro marqués de San Adrián, nació en Tudela en 1763. Típico español ilustrado, profesaba las ideas liberales y era grande de España desde 1802. En 1808 se puso de parte del rey José I y tuvo que marchar al exilio tras la batalla de Vitoria, volviendo pronto a España. Su hija Paula, condesa de Sástago, murió en Burdeos en 1824 a los veintiocho

años de edad, según una partida de defunción inédita.22

El retrato del *Marqués de San Adrián* es uno de los más prestigiosos de Goya, que se inspiró en un modelo inglés. Lo más probable es que nunca viera el retrato de *Samuel Oldknow* de Wright of Derby, pero hay un asombroso parecido en las actitudes y, lo que es más increíble, en los colores. San Adrián, que tenía entonces cuarenta y un años, aparece en una elegante postura. Está apoyado con indolencia en una especie de almena de piedra y lleva un libro entreabierto en la mano izquierda. Su mano derecha, apoyada en la cadera, sujeta una fusta ligera. A diferencia de Fernán Núñez, viste una levita, que en el extranjero ya se llevaba de día, y a su lado está el complemento indispensable de esa prenda, la chistera. Los calzones amarillos de piel y las botas negras vueltas de color fuego forman una maravillosa armonía de color, y recuerdan que era un magnífico jinete.

En este caso todo es británico, la vestimenta, la actitud, la indolencia, pero nadie como Goya es capaz de pintar una figura semejante, dotada de tanta naturalidad. El modelado de las facciones expresa con una delicadeza y una fuerza inigualables todos los rasgos del carácter de San Adrián, alegría,

franqueza v humor.

El retrato de la *Marquesa de Santiago*, su mujer, ha entrado hace poco en el Getty Museum (Estados Unidos). Su restauración ha desvelado la fecha que acompaña a la firma de Goya, el año 1804, y no 1809 como se decía antes.²³ Esta precisión tiene su importancia para saber quién fue la modelo, porque María de la Soledad murió en 1807. Conociendo la agitada vida de la marquesa y las opiniones poco halagadoras de sus contemporáneos sobre su falta de belleza, una vez más comprobamos que Goya se limitaba a reproducir la verdad, aunque con un pequeño matiz que puede explicar la biografía de su modelo: no le debía caer nada simpática, y su retrato refleja este sentimiento, haciendo hincapié en su fealdad.

Era una mujer infiel, de muy mala reputación. Entre otras cosas se decía que había sido amante de Cabarrús. En 1797, en compañía de los marqueses de Santiago, el ex director del Banco de San Carlos acudió a las conferencias de Lille. Corrió el rumor de que habían enviado al trío a París en el verano de 1797 para proponer el regreso de un rey al trono de Francia.²⁴ La corte española estaba pensando en Carlos Isidoro, segundo hijo de Carlos IV. Nunca nos cansaremos de repetirlo, la mayoría de los modelos de

Goya estuvieron más o menos al corriente de los secretos políticos de su tiempo, y la reunión de sus biografías es una verdadera antología de la historia de España de la época de la Revolución y el Imperio.

La casa de los marqueses de Santiago en Madrid, sita en la calle de los Cedaceros esquina con la carrera de San Jerónimo, estaba decorada con magníficas colecciones de obras de arte, y en particular con famosos Murillos, como la serie *Escenas de la vida de Jacob*, hoy repartida entre Estados Unidos y Rusia. Los Santiago se distinguían por lo suntuoso de sus recepciones y tenían un teatro privado donde Moratín presentó en 1806 su subversiva obra *La Mojigata*. En 1807, según Blanco White, las veladas de la marquesa de Santiago fueron prohibidas por la policía, porque en esta época la reina María Luisa no quería saber nada de distracciones públicas, ya fueran teatros o bailes, no quería ver a nadie y se encerraba en su tocador, mientras Carlos IV se entregaba al placer de la caza. Las corridas también fueron prohibidas en 1805.

La marquesa de Santiago empleaba con frecuencia un lenguaje poco fino que chocaba mucho a la alta sociedad. Un manuscrito anónimo de la época reproduce una «graciosa» conversación entre la condesa de Fernán Núñez y la marquesa de Santiago, en la que aquélla le dice a ésta que parecía un «coche robado» (maquillado), y la otra le contesta que parecía la mula que tira del coche.²⁷

En efecto, parece que la marquesa de Santiago era muy dada a los afeites: «La pobre mujer se maquillaba exageradamente —cuenta la duquesa de Abrantes—, y en una sesión de pintura se hacía un par de cejas bien arqueadas y negras sobre dos grandes ojos que no se cerraban nunca». Eso es exactamente lo que Goya reproduce en el lienzo, porque nos muestra una especie de búho con mantilla, sorprendido de estar allí. Además, su indumentaria no la favorece; lleva un vestido de maja, y en los bajos de la falda se transparentan unas piernas gordas con medias blancas. La antítesis entre este retrato y el de San Adrián no se debe a Goya, sino a la enorme disparidad de los modelos, que tenían en común títulos y fortuna, pero física y moralmente todo les separaba.

González de Sepúlveda, que en mayo de 1806 visita al marqués de Santiago para ver sus Murillos, observa los dos retratos de Goya y dice que por la precisión del dibujo, sobre todo el de las manos, las obras le parecían muy malas; sin embargo, la cabeza y la actitud del marqués eran de lo mejor que había hecho Goya. Añade un dato importante, asombrándose del precio elevado de estos cuadros: 24.000 reales.²⁹ Realmente la marquesa era muy rica. Murió todavía joven, a los cuarenta y tres años, y dejó su título y su fortuna al hijo de su primer matrimonio con el marqués de Camposagrado.

Afortunadamente el año 1804 brinda a Goya una gratificante compensación en el campo de la belleza femenina con el retrato de *María Tomasa Palafox y Portocarrero* (Madrid, Museo del Prado), hija de la condesa de Montijo. En 1798, al casarse con el hermano del duque de Alba, el marqués de Villafranca, se convirtió en cuñada del célebre modelo de Goya, a quien

asistió en sus últimos momentos. El cuadro está firmado y fechado en 1804. En él vemos a una joven de veinticuatro años pintando a su marido. Era académica de honor de la Academia de San Fernando. Salta a la vista que Goya siente una gran simpatía por su modelo, y el sentimiento es recíproco. La postura decidida de la cabeza y la expresión un tanto esquiva están expresadas con la sensibilidad que caracteriza al pincel del artista, capaz de captar todos los matices psicológicos. Los colores son más profundos y saturados que en las obras anteriores. Se comprende que la condesa de Montijo felicitara a Goya «a boça llena, y está todo dicho», como manifiesta uno de los parientes del círculo de la condesa, Vargas Ponce, cuyas ideas «jansenistas» pronto servirán de pretexto para mandarle al exilio.30

Un poco después el maestro aragonés pintó a otra hija de la condesa de Montijo, la Marquesa de Lazán (Madrid, colección de los duques de Alba), cuñada de famoso general Palafox y Melzi, el héroe de Zaragoza. Otros retratos menos importantes, que sería prolijo citar aquí, jalonan este año 1804 en el que Goya presenta su candidatura al puesto de director general de la Academia. Esta vez el revés es serio. De treinta y siete votos, sólo obtiene ocho, frente a veintinueve para Gregorio Ferro, que ni siquiera es pintor de cámara. La verdad es que el secretario de la Academia, Bosarte, detesta cordialmente a nuestro aragonés. Es un ardiente partidario del estudio a partir de la estatuaria antigua, por lo que se comprende bien su antipatía.31

EL CLAN DE BACAJOCA

A finales del siglo XVIII la burguesía de negocios española aún mantenía estrechos vínculos con su ascendencia provinciana. Los vascos, asturianos, gallegos o navarros habían desembarcado en Castilla y Aragón. Los Goicoechea y Galarza eran oriundos de Bacaioca, en el valle navarro de Burunda, cerca de la frontera vasca.

Juan Martín de Goicoechea, el gran amigo de Zapater y de Goya en Zaragoza, había nacido allí, como su madre, una Galarza. Pertenecía a una rama distinta que el futuro suegro de Javier Goya, Miguel Martín de Goicoechea, nacido en Alsasua, a pocos kilómetros de Bacaioca, que en su juventud había vivido en Madrid, donde entró en la sociedad Galarza, especializada en el comercio de mercancías de moda y telas. En 1775 el cura de San Ginés de Madrid bendijo el doble casamiento de Miguel Martín y de su primo Esteban de Goicoechea con María Juana de Galarza, nacida en 1758, y su hermana Tomasa de Galarza, nacida en 1760.32

En 1805 el primo de estas últimas, León de Galarza (y no su hermano) ocupaba el puesto de director general del Banco de San Carlos, y Mariano de Goicoechea, hermano de Miguel Martín, el de miembro de la Junta de Gobierno del mismo organismo. Vemos, pues, que Gova se mantenía en contacto con la fundación de Cabarrús, y había sabido orientar a su hijo hacia una unión provechosa para toda la familia. Parte del secreto de la relativa estabilidad del pintor durante los años siguientes estriba en estos vínculos. León de Galarza murió en 1811, siendo director. En 1815 Fernando VII perdonó más fácilmente a los miembros y accionistas del Banco de San Carlos que a otros afrancesados.

Así pues, el 8 de julio de 1805 Javier Goya, con veinte años, declarado «pintor», se casó con Gumersinda de Goicoechea, que tenía diecisiete. El padre de la novia, Miguel Martín de Goicoechea, le había dado una dote muy generosa de 249.186 reales. Goya, por su parte, garantizó a su hijo una situación desahogada con 13.055 reales de una pensión vitalicia, los 12.000 reales de la pensión del rey (los *Caprichos*) y los 3.000 reales de la duquesa de Alba, a los que se sumaba la casa de la calle de los Reyes, tasada en 80.000 reales y comprada dos años antes.³³ La joven pareja disponía, pues, de una renta anual de 28.000 reales (recordemos que el sueldo de pintor de cámara era de 15.000 reales).

El pintor, poco dado a retratar a sus familiares, en esta ocasión dio rienda suelta a su alegría en dos magníficos retratos de Javier y de Gumersinda, e incluso se prestó a realizar unas miniaturas de los suegros y cuñadas de su hijo.³⁴

El retrato de Javier Goya, llamado *El hombre de gris* (Francia, colección particular) debido a la armonía general plateada, tiene una calidad insuperable. Su padre debía de estar orgulloso de su guapo retoño, que al parecer destacó más por sus dotes mundanas que en cualquier otro campo. Aparece de frente, con los pies en la tercera posición, como los miembros de la realeza, pero apoyado con indolencia en su bastón, con el bicornio en la mano (asombroso rombo cubista), como los grandes señores, con la mano derecha en el chaleco, como el rentista en que se va a convertir. Esta actitud muy elaborada contrasta con la expresión infantil del bonito rostro de aire flemático, que el maestro, siempre fiel a la verdad, refleja como un barómetro psicológico.

La nuera Gumersinda (*Retrato*, Francia, colección particular) es exquisita, espigada, fina, lleva un vestido discreto, señala con el abanico a su joven marido y mira tranquilamente a su suegro. No hay rastro de emoción en esta cara de facciones regulares, sólo un atisbo de asombro por la forma en que la observa el artista. Está envuelta en un largo chal con borde de gasa transparente, y un perrito de lanas, erguido sobre sus patas traseras, se apoya en su falda. No hay fondo, y la impresión es de una modernidad extraordinaria. La ejecución de estos dos cuadros es de una factura admirable. A partir de esta época se advierte una evolución estilística de Goya hacia una paleta más monocroma, en la que las variaciones del blanco al negro, pasando por todos los matices del gris, tiene más importancia que los colores. Puede que fuera también una cuestión de moda, ya que la sociedad española siempre había preferido los colores sobrios.

Aquel año el pintor tuvo otra ocasión de cantar un himno a la belleza en la persona de *Joaquina Téllez de Girón y Pimentel* (Madrid, Museo del Prado), décima hija de los duques de Osuna, nacida en 1784 (o 1785), casada en 1801 con el hijo mayor de Mariana Waldstein, que en 1802 se convirtió

en marqués de Santa Cruz. Recordemos que en 1801 Mariana había admirado en París el retrato de Madame Récamier en el estudio de David. La bella Juliette aparece en él medio echada en una *chaise longue*, con el cuerpo totalmente de perfil y la cara de frente. A su vuelta Mariana Waldstein debió hablar de este retrato a su familia, y puede que fuera este uno de los motivos por los que la joven marquesa de Santa Cruz aparece en esta posición relajada, muy diferente a la actitud rígida de su madre, la duquesa de Osuna. Doña Joaquina era famosa por su belleza, y lady Holland, que la admiraba mucho, describe su sonrisa encantadora cuando hablaba. Parece que a Goya no le impresionó la expresión de su rostro, y entre ellos no se rompió el hielo. La había conocido de niña, y la había retratado a la edad de tres o cuatro años. La bella Santa Cruz, reina de los salones de Madrid, estaba probablemente tan creída de sí misma que no dejó traslucir sus sentimientos íntimos, y el pintor nos muestra un rostro ciertamente agradable, pero de mirada vaga.

La retrata como Euterpe, con una lira en la mano, y ve en ella sobre todo un espléndido cuerpo de mujer, de formas perfectas que se marcan sin disimulo en el vestido-camisón con tirantes. Está tendida en un sofá, casi de frente, apoyada en la cadera derecha como la *Paulina Borghese* de Canova, ejecutada en 1805. La armonía de colores, muy ticianesca, y la factura de una ciencia y una libertad incomparables, hacen que este lienzo sea una de las obras maestras del pintor, y también una buena muestra de agradecimiento a

sus fieles mecenas, por el esmero con que pinta a su hija.³⁶

Goya es más sensible a las cualidades del corazón y al encanto de sus modelos que a su perfección física. Se podría decir que su reserva sólo desaparece en una ocasión, en presencia de *Doña Isabel Cobos de Porcel* (Londres, National Gallery), una de las mujeres más bellas de la historia de la pintura, esposa de un amigo del pintor, Antonio Porcel, consejero de Castilla. Era éste uno de los principales accionistas del Banco de San Carlos, pero sobre todo un gran cazador, a juzgar por su retrato, pintado también por Goya en 1806. En cuanto a su mujer, una reciente radiografía del cuadro ha demostrado que Goya utilizó una tela ya pintada en la que hay un retrato de hombre casi terminado.³⁷ En general, cuando los clientes no pertenecían a la alta sociedad o eran comerciantes acaudalados, el pintor no usaba lienzos nuevos.

Isabel Cobos se había casado en 1802. De origen andaluz, está retratada con peineta y mantilla, típicas del traje femenino de esta región. Parece que el maestro aragonés se deleitó modelando el bello rostro de corte perfecto, los grandes ojos rasgados castaños claros y transparentes, la boca sensual, el generoso busto cubierto de satén rosa y la linda mano un poco gordezuela. También supo plasmar el garbo y la actitud natural, logrando uno de los retratos más vivos que se han hecho nunca, expuesto en 1805 en la Academia de San Fernando. No podemos desaprovechar esta ocasión de subrayar el carácter excepcional del genio de Goya, único en su tiempo, cuya aguda sensibilidad estética le permite aproximarse a la naturaleza de un modo hiperrealista, independientemente del aspecto físico de sus modelos.

Para terminar este año 1805, el artista firma dos retratos de personajes importantes. Uno es el famoso naturalista *Félix de Azara*, hermano menor del turbulento Nicolás de Azara, diplomático y prosélito de Mengs. Félix aparece vistiendo uniforme militar y rodeado de su famosa colección de aves de Paraguay, de las que trata una de sus obras publicadas en 1802.³⁸ Tiene sesenta y tres años y mira al maestro con una seriedad amistosa, un poco altanera. La armonía del rojo, amarillo, negro y oro es perfecta, y la ejecución muy cuidada (Zaragoza, Museo de Bellas Artes).

Otro de los encargos tiene un gran interés porque nos proporciona datos importantes sobre el comportamiento del pintor con su clientela privada, con la que a veces tuvo un trato desenvuelto. Es el retrato del capitán de fragata José de Vargas Ponce (1760-1821) (Madrid, Academia de Historia), gran historiador de la Marina, amigo del almirante Mazarredo (también retratado por Goya) y sobre todo de la condesa de Montijo y sus hijas. En 1804 le nombraron presidente de la Academia de Historia, y quiso que su retrato se colgara en el salón de la Academia junto a los de los otros directores, según la costumbre. Goya aceptó pintarle por el módico precio de 2.000 reales. Vargas Ponce le escribió a Ceán Bermúdez a Sevilla, pidiéndole que intercediera ante el pintor para que éste no le represente «con una carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere». El maestro le preguntó a su modelo sobre las manos. ¿Quería que se vieran o no? «¿Por qué?», dijo Vargas Ponce. Goya le explicó que los retratos que incluían las manos se pagaban más. «Entonces suprimidlas en el mío», contestó el marino.39 La obra no es de lo mejor de Goya. Fechada en 1804, la debió pintar en 1805, según los documentos, y quedó terminada en enero de 1806.40

La correspondencia de Vargas Ponce con Ceán Bermúdez revela un aspecto insólito de la personalidad del prudente protegido de Jovellanos. El tono del marino es chistoso, con frecuencia trivial, y en diciembre de 1804 Ceán, enfadado con la carta «puerquísima» de su amigo, le contesta sin miramientos diciéndole que «es preciso mudar de estilo, y hablar en el tono de vientre desarreglado y de cagar fuerte». Vemos que los términos escatológicos que utiliza Goya cuando le escribe a Zapater son moneda corriente en la época, incluso entre personas cultas, sobre todo en España, donde este lenguaje tiene una riqueza especial y las clases altas poca afectación.

Los dioses ciegan a los que quieren extraviar

Un suceso político de primer orden, ocurrido en 1804, socavó la antigua monarquía española con sus nefastas consecuencias. Sin embargo, ocupa un lugar glorioso en la historia europea, ya que se trata de la coronación de Napoleón Bonaparte como emperador de los franceses (diciembre de 1804). Esta vuelta al sistema monárquico tras quince años de democracia caótica, reforzado y elevado a la categoría de poder imperial, desata entre muchos de los antiguos generales republicanos una sed de honores y títulos que acaba

desembocando en la megalomanía, y hace perder la cabeza a los más prudentes que, siguiendo el ejemplo de Bernadotte, aspiran a ocupar el puesto de algunas casas reinantes de Europa.

Desde la fundación del Imperio en Francia, Godoy también sueña con ser rey. Se le ocurren dos soluciones: o bien suceder a sus reyes, o bien conseguir que le den una parte de Portugal. Elige la segunda, y con este fin secunda los planes de Napoleón para España, con la esperanza de que el nuevo emperador, en recompensa, le ayude a realizar su sueño. Esta falta imperdonable, provocada por un éxito que no guardaba relación con su talento en una época en que ascensiones como la suya no eran nada raras, será fatal para España, que perderá su lugar destacado en el mundo durante el siglo xix.

Muchos españoles de la corte de Madrid se percatan del peligro, y piensan que si juegan la carta del príncipe heredero Fernando pueden salvar la monarquía legal. Por desgracia, este cálculo no tiene en cuenta la juventud y mediocridad intelectual de Fernando, ni la ceguera de sus partidarios, que cometerán la torpeza de apostar por el emperador para librarse de Godoy. Napoleón, sin mucho mérito por su parte, se dedica encantado a tirar de los hilos en este juego de títeres. Pero las facilidades iniciales le impedirán apreciar en su justo valor el coraje y el patriotismo del pueblo español, que cuando se quitó la venda de los ojos no perdonó la traición de sus ineptos jefes ni al emperador.

Entre 1805 y 1806 se decidió la suerte de los Borbones de España y de la nación que llevaban cien años gobernando. En primer lugar, con el desastre de Trafalgar, y luego con las consecuencias económicas del bloqueo continental. España poseía una de las armadas más poderosas del mundo y excelentes marinos, necesarios para la protección de su imperio colonial. Mediante un convenio naval entre España y Francia, firmado el 4 de enero de 1805, las dos naciones se aliaban en los mares contra Inglaterra. Pero el emperador no siempre acertó a la hora de elegir a los mejores hombres para ocupar puestos de gran responsabilidad. La elección de Villeneuve como almirante en jefe estuvo motivada por intrigas políticas.

El 21 de octubre de 1805 la escuadra inglesa, al mando de Nelson, aniquiló en Trafalgar (44 kilómetros al este de Cádiz) a la armada francoespañola dirigida por Villeneuve, que cometió la insensatez de sacar la flota de la bahía de Cádiz. Así terminó para siempre la supremacía española en los mares. Los aliados perdieron 23 de sus mejores buques, frente a los 12 perdidos por los ingleses, además de 6.000 hombres, muchos de ellos oficiales experimentados. Gran Bretaña sigue rindiendo homenaje a estos valientes marinos, y el día del aniversario de la batalla la armada inglesa deposita en Trafalgar Square una corona en memoria de los españoles y franceses muertos en este terrible combate.⁴²

Napoleón no pareció tomarse muy en serio este desastre, y dijo «que ya había pensado que la pusilanimidad del almirante francés le impediría emprender la maniobra». Aunque se le olvidó añadir que había enviado al almirante Rosily para sustituirle, ¡pero había llegado tarde! Es increíble. Oficialmente, el emperador declaró: «Que las tempestades nos han hecho perder

algunos barcos en un combate entablado imprudentemente».⁴³ Esa fue la oración fúnebre por los héroes famosos o desconocidos, entre ellos el almirante Gravina, importante figura de la armada española, muerto en combate como Nelson, o el vicealmirante francés Magon.

Por supuesto, en Madrid esta derrota empeoró las relaciones de Godoy con sus conciudadanos, y causó una fuerte impresión, como refleja la desolada oda del poeta Manuel José Quintana, discípulo de Meléndez Valdés, dedicada a la batalla de Trafalgar. Pero el Príncipe de la Paz, fiel a su línea de conducta, no expresó ninguna crítica a su «dios tutelar». Todo lo contrario, ya que dos meses después, a raíz de la victoria de Austerlitz, le escribió a Napoleón que sus predicciones se habían cumplido, y que las proezas de Alejandro, de César y de Carlomagno se habían convertido en actos ordinarios. La historia no podría citar nada más grande que los hechos heroicos de Su Majestad.⁴⁴

Napoleón, que no era tonto, se aprovechó de los buenos sentimientos de su adorador para sacar del Tesoro español 24 millones de subvención, en virtud del tratado firmado con Hervás a cambio de su imperial protección. Al mismo tiempo tomó unas medidas que iban en contra de sus necesidades financieras, olvidando que el bloqueo continental paralizaba el movimiento de metales preciosos procedentes de América, y que la guerra con Inglaterra, que arruinaba a España, no tardaría en acarrear la quiebra de los bancos franceses interesados en el comercio de las piastras. En efecto, el Ministerio de Hacienda español, para hacer frente a los enormes gastos que exigía Napoleón, había garantizado sus empréstitos en Francia con las piastras americanas procedentes de sus colonias. Un cártel bancario francés, formado entre otros por Julien Ouvrard (ex amante de la señora Tallien y padre de cuatro de sus hijos), Médard Desprez, regente del Banco de Francia, y Vanlerberghe, adelantó el dinero a España. En 1804 Ouvrard, encargado de negociar y cobrar los créditos españoles, firmó un tratado con Manuel Sixto Espinosa, director de la Caja de Consolidación de Madrid. Como ésta no recibió los envíos correspondientes de moneda metálica, no pudo pagar sus letras. En París, sin que lo supiera (?) el ministro del Tesoro, Barbé-Marbois, Desprez emitió papel moneda basado sólo en el crédito, depositado a cambio de sus préstamos al Banco de Francia. En 1806 se declaró en quiebra y abrió un agujero colosal en el Tesoro francés (73 millones de francos). Hasta 1839, después de años de pleitos. Desprez no logró que le pagaran las 285 letras libradas por Espinosa, que en 1806 ascendían a 17 millones de francos. A finales de 1805 y principios de 1806 Ouvrard y Récamier se declararon en quiebra. Espinosa también le debía al segundo 425.000 francos, en nombre de la Caja. 45

Estos tráficos bancarios con España provocaron una crisis general que arrastró al Imperio en un torbellino infernal, ya que además dependía de unas opciones políticas poco coherentes. Cabe decir, de pasada, que el nombramiento de Desprez, que estalló en sollozos ante el emperador después de su caída, no fue mejor que el de Villeneuve. La ruina de España ya estaba casi consumada a finales de 1807, lo cual explica que el poder se desmoronara en marzo de 1808.

Al parecer, Manuel Sixto Espinosa conservó su posición a pesar de estos avatares, ya que el 3 de agosto de 1806 Goya expuso en la Academia de San Fernando el retrato del director de la Caja de Consolidación, una obra hoy desaparecida. En general, el maestro presentaba en la Academia los retratos de mayor calidad, que resaltaban su talento. Según Blanco White, Espinosa era hijo de un profesor de piano de la familia real, muy apreciado por ella. Siempre según Blanco White, que le defiende calurosamente, era modesto y virtuoso, trabó amistad con Manuel García de la Prada, otro banquero, y ocupó un puesto elevado en el Ministerio de Hacienda durante la ocupación francesa. De 1794 a 1796 fue director general del Banco de San Carlos. Registros de San Carlos.

Manuel García de la Prada, primo de Francisco del Mazo, a quien retrató Gova en 1815, había nacido en Santander. Amigo íntimo de Moratín, pertenecía a la junta de gobierno del Banco de San Carlos. En 1808 Cabarrús le asoció a la liquidación del asunto Lecouteulx. Se casó con Rosa del Mazo, y luego con María Teresa Escribano García.49 Era inmensamente rico, y poseía muchos cuadros de costumbres de Goya. A su muerte, en 1839, legó estos cuadros a la Academia de San Fernando. Su retrato de pie (Art Center des Moines, Estados Unidos), en el que aparece con aspecto relajado acompañado de un dogo, no lleva firma ni fecha, pero los especialistas lo sitúan en 1805-1808. Se ha pensado que la llamativa Sabasa García de la National Gallery de Washington podría ser el retrato de su mujer, pero hoy sabemos que la primera era sobrina de Evaristo Pérez de Castro y en realidad se llamaba María García Pérez de Castro. 50 Este último retrato es una obra maestra de Goya. Durante los dos años anteriores a la guerra el artista se mueve en un ambiente de hombres de negocios donde no sólo consigue clientes de primer orden, sino también verdaderos amigos. Este debió ser el caso del peruano Tadeo Bravo de Rivero, nacido en Lima en 1754, un abogado que tomaría partido por el rey José y sería regidor de Madrid en 1809. El retrato tiene firma y fecha de 1806, y la dedicatoria precisa: «Por su amigo Goya». Ya hemos dicho que en los retratos del artista se pueden contar con los dedos de las dos manos este tipo de alusiones a la amistad. La obra es decepcionante, el modelo aparece de pie y los retoques impiden apreciar su calidad real.

Este mismo año de 1806 Goya se entrega decididamente a la amistad, pues la dedicatoria del retrato de *Antonio Porcel*, marido de la bella Isabel Cobos, es la siguiente: «Don Antonio Porcel por su amigo Goya — 1806». Es una obra admirable, a juzgar por una de las escasas reproducciones en color que se conservan de ella, ya que se perdió en el incendio del Jockey Club de Buenos Aires en 1954. El artista ha alcanzado una gran maestría en la representación de sus modelos dedicados a sus actividades familiares, en este caso la caza, sin que por ello encontremos el menor rastro de dejadez. La armonía de los grises, blancos y amarillos es magnífica; la cara de facciones simpáticas mira al pintor con amistad. Cada retrato de Goya es una confesión

El pintor intercala una serie de pinturas de costumbres entre los retratos de personas influyentes. Estas pinturas están citadas en el inventario de sus

bienes de 1812, pero seguramente son anteriores, porque ilustran un suceso de 1806. A primera vista se diría que se trata de una distracción personal, pero sabemos que Goya no solía trabajar gratis. Estos cuadros, pintados sobre tabla, cuentan episodios de la lucha entre el fraile *Pedro de Zaldivia, monje franciscano, y el bandido Pedro Pinero «el Maragato»* (Chicago, Art Institute), que fue capturado por el religioso. El ministro de Gracia y Justicia, nuestro viejo amigo José Caballero, que vivía en la calle Valverde, cerca de Goya, había felicitado al valiente fraile Pedro en nombre del rey el 19 de junio de 1806, de modo que no es descabellado pensar que el artista pintó la serie a petición del ministro, que luego se desinteresó de la misma.⁵²

Por otra parte, el grabador valenciano Miguel Gamborino, de quien el maestro aragonés tomó prestado el esquema del *Tres de mayo*, colaboraba en la *Gaceta* y el *Diario* de Madrid, para los que hacía ilustraciones grabadas que completaban las informaciones. Estos dos periódicos recomendaron el grabado que hizo Gamborino del fraile Pedro de Zaldivia, debido a la «técnica inglesa» utilizada. La *Gaceta* y el *Diario* de Madrid tenían la costumbre de anunciar la venta de grabados populares o «aleluyas» sobre sucesos contemporáneos. Volviendo a los seis pequeños cuadros, una vez más cabe destacar el modernismo de los conceptos de Goya. Tenía una formación clásica, una técnica de la pintura excelente y sabía componer. Aplicó al desarrollo de esta historia popular las mismas reglas que habría utilizado para ilustrar un relato épico de la historia de España, desglosando los seis episodios del escenario en secuencias que encajan unas con otras al estilo cinematográfico.

Es difícil atribuir una fecha concreta a un maravilloso retrato de mujer (otro más) que la crítica suele situar en los años 1805-1806. Es el retrato de *Doña Antonia Zárate* (colección de sir A. Beit, Blessington, Irlanda), de expresión melancólica, un prodigioso ejercicio colorista entre el negro y el ocre amarillento ⁵⁴

According an important in some of the content of th

nuthquennicelements record

Leater a process of the contract of the contra

and state de thornous de containables entre

Goya visto por él mismo





Autorretrato, Academia de San Fernando, Madrid





Autorretrato, Caprichos, lám. 1



Goya y el doctor Arrieta, Institute of Art, Minneapolis

Retrato de Francisco Bayeu, Museo San Pío V, Valencia



Mariano Goya, Museo del Prado (depósito, colección particular), Madrid





Gumersinda Goicoechea, colección particular, París

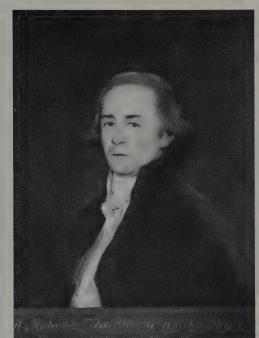


Javier Goya, colección particular, París

Leandro Fernández de Moratín, Academia de San Fernando, Madrid



Juan Antonio Meléndez Valdés, Bowes Museum, Barnard Castle





Manuel Godoy (detalle), Academia de San Fernando, Madrid



Martín Zapater, colección particular

Bernardo de Iriarte, Museo de Bellas Artes, Estrasburgo



La duquesa de Osuna, Fundación B. March, Mallorca



Jovellanos, Museo del Prado, Madrid



Cabarrús, Banco de España, Madrid

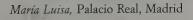
Pintor de la corte durante tres reinados

Carlos III, Duques de Fernán Núñez, Carlos IV, Palacio Real, Madrid Madrid











Fernando VII, Museo del Prado, Madrid

Fiestas populares y mundo del trabajo

La pradera de San Isidro, Museo del Prado, Madrid





El albañil herido, Museo del Prado, Madrid



La fragua, Frick Collection, Nueva York

Las distracciones. La tauromaquia y la caza



La corrida de toros, Academia de San Fernando, Madrid



Kimbell Art Foundation



El torero Pedro Romero, Forth Worth Perros en traílla, Museo del Prado, Madrid

De lo serio a lo libertino pasando por la ternura



La maja desnuda, Museo del Prado, Madrid



París



La marquesa de la Solana, Museo del Louvre, La lechera de Burdeos, Museo del Prado, Madrid

La familia real: intimidad y fasto

La familia del infante don Luis, Fundación Magnani Rocca, Parma





La familia de Carlos IV, Museo del Prado, Madrid

La infanta María Josefa, Museo del Prado, Madrid



La duquesa de Alba, colección Duques de Alba, Madrid





Isabel Cobos de Porcel, National Gallery, Londres



Sabasa García, National Gallery, Washington

Los niños



El infante Francisco de Paula, Museo del Prado, Madrid



Manuel Osorio, Metropolitan Museum, Nueva York

Escena de inquisición, Academia de San Fernando, Madrid





Prendimiento de Cristo (detalle), catedral de Toledo



San José de Calasanz, iglesia de San Antón, Madrid

Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808, Museo del Prado, Madrid





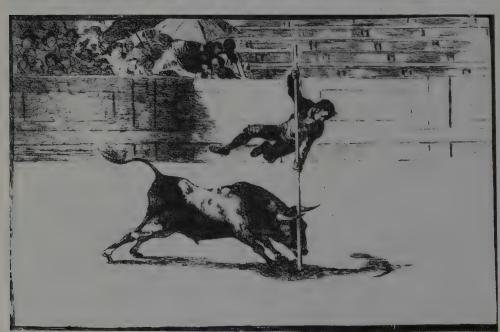
La fabricación de pólvora, Palacio Real, Madrid

Capricho n.º 69, «Sopla»



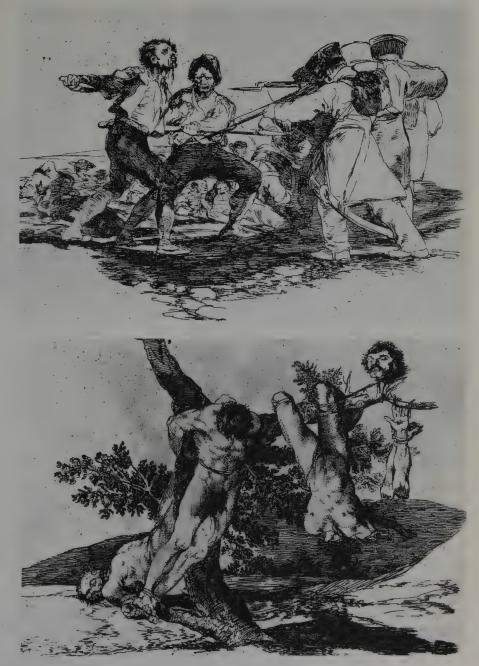
Capricho n.º 65, «¿Dónde va mamá?»





Tauromaquia, lám. 20, «Agilidad y audacia de Juanito Apiñani»

Desastres de la guerra n.º 2, «Con razón o sin ella»



Desastres de la guerra n.º 3, «¡Grande hazaña! ¡Con muertos!»

El visionario





El perro (detalle), Museo del Prado, Madrid

Saturno, Museo del Prado, Madrid



La Quinta del Sordo, facsímil de un dibujo a pluma de Saint Elme Gautier (1877)

Cuarta parte LA GUERRA



Capítulo XVIII

LOS SIGNOS PRECURSORES DE LA GUERRA. LA CRISIS DE 1807

Tenemos pocas informaciones sobre la vida y la obra de Goya en 1807, año crucial en el que se decide la suerte de los Borbones y del Príncipe de la Paz. Empieza como una *turquerie* de Molière y termina, en la primavera de 1808, como un drama de Shakespeare. No es un período propicio a las manifestaciones culturales.

Con pretextos falaces Napoleón planea la invasión de Portugal y España, según él para luchar mejor contra Inglaterra, y en realidad para tratar de recuperar las deudas españolas de las quiebras de 1805 y además apoderarse del Tesoro español, pues cree que es importante, cuando en realidad lo ha esquilmado retirando de él decenas de millones entre 1800 y 1808. En Francia la situación económica no es muy boyante, y Napoleón se ha acostumbrado a proveerse de fondos en los países conquistados para mantener su gran ejército. De forma maquiavélica, juega con la ambición de unos y la debilidad —o la ceguera— de otros. Este somero resumen de sus maniobras tortuosas ilustra de forma clara el cerco a los poderes políticos españoles hasta su caída en 1808.

Una enfermedad muy seria de Carlos IV planteó de nuevo el problema de la sucesión: se supone que lo que más temían la reina María Luisa y el Príncipe de la Paz era el advenimiento del príncipe de Asturias, que les odiaba cordialmente, un sentimiento compartido por la mayoría de los grandes señores.

Godoy recurrió a todos los medios para evitar esta posibilidad. Primero planeó casar a Fernando con la hermana menor de la condesa de Chinchón, María Luisa, a lo que el príncipe contestó que prefería seguir viudo toda su vida o meterse fraile antes que ser cuñado de Manuel Godoy. Desde luego, la idea era disparatada. Por su parte, el príncipe heredero no la tenía mejor. Animado por su viejo preceptor Escoiquiz, que se había compinchado con Beauharnais, el nuevo embajador de Francia, dio su acuerdo a otro proyecto

de boda cuya candidata era una sobrina de Josefina, creyendo que de esta forma se ganarían el favor de Napoleón. Pero a éste no le gustó nada la intriga y reprendió severamente a Beauharnais. El embajador, sin escarmentar, animó a Fernando para que escribiera al emperador y se pusiera bajo su protección. La historia, por desgracia, está llena de eficientes diplomáticos que, cuando hacen una propuesta a las autoridades del país en el que ejercen su misión, se olvidan del pequeño detalle de consultar a sus gobiernos.

El 13 de noviembre Napoleón, al corriente de esta nueva intriga, se muestra indignado y asegura a Carlos IV que jamás ha recibido tal carta. Tenemos motivos para pensar que sí le llegó, porque en abril de 1808, en Bayona, le echó una reprimenda a Fernando, diciéndole que cualquier gestión cerca de un soberano extranjero por parte de un príncipe hereditario es

criminal.

Con el duque del Infantado a la cabeza, la camarilla del príncipe de Asturias, convencida de contar con el apoyo de París, fue preparando la organización del futuro reinado, con un decreto firmado por Fernando en caso de muerte de su padre que tiene la fecha en blanco, y una memoria escrita por el príncipe para abrirle los ojos a Carlos IV sobre el «abominable» Godoy, una pretensión tan descabellada como vana, ya que el soberano no quiso saber nada. Todo esto ocurrió en El Escorial, y el Príncipe de la Paz, enterado de la conspiración, previno a la reina, la cual, el 29 de octubre, ordenó el registro y secuestro de los papeles de su hijo mayor. Fernando, incomunicado e interrogado por el marqués de Caballero, lo confesó todo. El 5 de noviembre fue perdonado a instancias de Godoy, pese a la oposición de Caballero, y le dejaron en libertad, pero sus cómplices fueron apresados o enviados al exilio. Conviene añadir que el pueblo tomó partido por el príncipe heredero, y el proceso de El Escorial aumentó su popularidad.²

Durante todo este tiempo Napoleón preparaba su plan de invasión sin perder un minuto. El 16 de octubre de 1807 el general Junot penetró en territorio español antes incluso de la firma del tratado de Fontainebleau. En virtud de este tratado del 27 de octubre, Portugal era dividido en tres partes, quedando el Algarve y el Alentejo para el Príncipe de la Paz, en calidad de soberano. Godoy no cabía en sí de gozo, y en diciembre le escribió una carta a Napoleón para darle las gracias. En noviembre Carlos IV se había puesto en contacto confidencialmente con el emperador para pedirle la mano de una joven de la familia Bonaparte en nombre de su heredero.³

Los españoles empiezan a preocuparse seriamente al ver que el norte del país está ocupado por tropas francesas, ya que el despliegue militar les parece superfluo para doblegar a Portugal. El año 1807 termina en una atmósfera de angustia y descontento creciente.

José Antonio Caballero recibió el título de marqués en 1807.⁴ Por motivos de salud, dejó interinamente en su puesto de ministro de Gracia y Justicia a Cayetano Soler. En su calidad de presidente del Consejo de Castilla había interrogado al príncipe de Asturias durante la conspiración de El Escorial, y parecía ocupar un lugar importante en el Estado español.

¿Fue el favor real y su nuevo título el motivo de que en 1807 le encargara un retrato a Goya, a través del Ayuntamiento de Salamanca? El lienzo, hoy en el Museo de Budapest, tiene la siguiente inscripción: «Exmo Sr Marques de Caballero, Ministro de Gracia y Justicia ... por Goya, 1807». Este temible personaje se había casado en 1800 con una camarista de la reina. María Soledad de la Rocha, y gozaba del favor de la soberana. Goya también hizo el retrato de la Marquesa de Caballero, asimismo con firma y fecha de 1807. Si sus contemporáneos hubieran estado más atentos a los veredictos pronunciados por el Goya retratista, tal vez habrían encontrado en ellos la razón de sus desdichas. La brutalidad ofuscada de Caballero y su despectivo aplomo salen a relucir en su retrato con una verdad sin complejos, mientras que la marquesa, pesada y falta de gracia, muestra una cara de mandíbula dura, labios apretados y dos grandes ojos cuya mirada fija recuerda a la de las aves de presa. Debieron quedar contentos con su parecido, ya que existen varias copias de estos retratos.⁵

Recordemos que el matrimonio Caballero forma parte de los tres únicos retratos de Goya fechados en 1807. El tercero es un personaje mucho más simpático, el actor Isidoro Máiquez (Madrid, Museo del Prado), que estaba en la cima de su carrera. Nacido en Cartagena en 1768, tenía treinta y nueve años cuando fue retratado. La duquesa de Osuna le protegía, y en parte había pagado los gastos de su viaje a París, donde conoció a Talma. Era muy amigo de Moratín, que le dedicó un soneto cuando murió en 1820. El retrato es conmovedor, lleno de matices, a diferencia del de Caballero. El aire melancólico del modelo presagia su doloroso final: en los últimos años de su vida perdió la razón, v fue encarcelado dos veces.6

Por último, en octubre de 1807, sucedió un hecho de carácter privado que tuvo consecuencias sobre la vida de Goya en los años siguientes. Leocadia Zorrilla, pariente de los Galarza por vía materna, se casó con el hijo de un joyero alemán, Isidro Weiss, aportando una sustanciosa dote, según han revelado recientes documentos; una fortuna que su consorte no tardó en dilapidar. Ella tenía entonces diecinueve años, y varios años después compartió la vida de Goya, que tenía cuarenta más. Al parecer, la familia de los suegros de Javier Goya se había ocupado de ella cuando era niña, porque se quedó huérfana siendo muy pequeña.7

El maestro aragonés era muy amigo de Antonio Bailó, el librero de la calle Carretas (n.º 7), cerca de la Puerta del Sol, como lo demuestra el caluroso testimonio de Bailó a favor de Goya durante las depuraciones de 1814. Recientemente Valverde Madrid ha descubierto que en 1807, a los sesenta años, se casó con María Mazón, que tenía veinte años y murió joven en 1829. Según la tradición, el magnífico retrato conocido con el nombre de La librera de la calle de Carretas, de la National Gallery de Washington, firmado por Goya, la representa. Desde luego la factura y el estilo parecen de esta época, y el librero bien pudo pedir a su amigo que pintara a la joven esposa con motivo de su matrimonio.8

Capítulo XIX

LA MUERTE SANGRIENTA DE LAS ILUSIONES, 1808

Durante algún tiempo el pueblo español acarició la esperanza de que Napoleón le libraría de Godoy, mientras éste contaba con el emperador para que le diera un reino en Portugal. La gloria y la autoridad del vencedor de Austerlitz le rodeaban de una aureola tan brillante que cada cual terminaba viendo en él un demiurgo, en vez de un ambicioso genial. Todos olvidaban una constante de la Historia, que sólo la voluntad nacional puede curar los males causados por la ineptitud de los gobiernos, y el recurso a una potencia extranjera no hace más que agravar la situación. Los enemigos de Godoy que no habían tenido el valor ni la fuerza de lograr que fuera apartado del poder durante el reinado de Carlos IV, tampoco los tuvieron bajo la férula de Napoleón. Sólo el pueblo español, poco sensible a las argucias democráticas de los ilustrados, supo plantear el verdadero problema, el del nacionalismo.

He aquí un signo precursor de la crisis que se avecinaba: por primera vez en todo el reinado, la corte no fue a Madrid en enero.¹ Godoy empezó a perder sus ilusiones al darse cuenta de que el emperador no iba a cumplir las promesas del tratado de Fontainebleau, y se reservaba Portugal: gracias a este pacto engañoso pudo invadir pacíficamente España. En efecto, en diciembre de 1807 quedó patente su intención de destronar a los Borbones, ya que durante la entrevista de Mantua le propuso el reino de España a su hermano Luciano. Éste, que a diferencia de sus hermanos era ajeno a la obsesión dinástica, se negó categóricamente.² Bonaparte no tuvo más suerte con Luis, rey de Holanda, y al año siguiente volvió a la carga con José, rey de Nápoles.³ Mientras tanto dirigió unas cartas muy amables al bueno de Carlos IV, que se tragó sus halagos con delectación.

A primeros de marzo de 1808 Blanco White asistió a la última recepción semanal en el palacio de Godoy, donde la muchedumbre de cortesanos aún era numerosa. Cuenta que el Príncipe de la Paz se detuvo ante su grupo para saludarles diciendo en voz alta: «Caballeros, los franceses están avanzando

rápidamente sobre nosotros; debemos estar en guardia porque hay mucha mala fe de su parte». Blanco White añade que «Izquierdo, el agente confidencial de Godoy en París, le acababa de desengañar, llenándole al mismo tiempo de vergüenza y confusión». Sabemos que Izquierdo había vuelto a Francia el 11 de marzo de 1808 para presentar la protesta oficial de España contra la ocupación violenta de Barcelona y Pamplona por las tropas francesas.

El sector duro de los enemigos de Godoy, al comprobar que el valido había perdido toda su capacidad de maniobra frente al emperador, decidió pasar a la acción antes de la llegada de Murat, nombrado lugarteniente general el 20 de febrero de 1808, y que el 10 de marzo estaba a 120 kilómetros de Madrid. Entre los conjurados el más activo era Eugenio Palafox, conde de Teba, exiliado en Portugal, que no perdonaba a la corte la forma en que ésta se había ensañado con su madre, la condesa de Montijo (que murió el 15 de abril de 1808). Valiente pero exaltado y quimérico, era un «guerrillero» más que un jefe político. Había logrado volver a España disfrazado de manchego, y a primeros de marzo llegó a Madrid, poniendo en marcha sus planes de venganza en compañía de otros grandes señores.⁶

El 13 de marzo de 1808 Godoy llegó a Aranjuez, donde estaba la corte. Allí pidió insistentemente que la familia real se desplazara a Sevilla.7 Caballero, el príncipe de Asturias y su hermana, la reina de Etruria, se oponían enérgicamente a esta pretensión, que pronto fue conocida por todos. Carlos IV, cuyo carácter apacible le hacía buscar el lado bueno de las cosas, vacilaba diciendo que había recibido una carta muy amable de Napoleón, preguntándole cómo iba el asunto de la boda de Fernando con una princesa francesa (!), en este caso Lolotte, hija mayor de Luciano, príncipe «italiano», un provecto al que este último había dado una negativa formal. Godov replicó que ya no había que fiarse del emperador, y tuvo un altercado con Caballero, uno con la espada y el otro armado con pistolas. El Príncipe de la Paz no era muy diestro y cedió; después Caballero le llamó traidor. ¿Traidor a quién? El papel del viejo ministro de Gracia y Justicia es por lo menos extraño, va que mostraba tanta hostilidad hacia el príncipe de Asturias como hacia el favorito de la reina, y más adelante tomaría partido por el rey José. ¿Acaso estaba de parte de Francia?

El 16 de marzo de 1808 Godoy intentó que los reyes se marcharan discretamente, pero muchos de los interesados en que permanecieran en Aranjuez se enteraron, de modo que la partida se hizo imposible. En estos casos el silencio y la rapidez son los principales requisitos del éxito de una evasión.

El 18 de marzo, a las doce y media de la noche, estalló un motín en Aranjuez, a raíz de unos disparos intercambiados delante del palacio del Príncipe de la Paz, principal objetivo de la insurrección dirigida por el conde de Teba. Los relatos de los escasos testigos son imprecisos, como suele ocurrir en momentos de gran tensión, pero al parecer Godoy logró esconderse en un desván, tapado con alfombras viejas, sin beber ni comer durante más de treinta horas, como diría luego en sus *Memorias*, y sin que sus enemigos le descubrieran pese a los registros que hicieron, lo que no deja de ser extraño.⁸

Carlos IV, como es sabido, no tenía lo que se dice un «corazón de león» y prefería protegerse detrás de intermediarios. Alguien convenció a su confesor, al arzobispo Félix Amat, respetado por todos, para que calmara a los amotinados, y lo hizo con mucha valentía. Luego el rey le suplicó a Fernando que calmara a la muchedumbre que se agolpaba delante del palacio. El príncipe salió al balcón y anunció la destitución de Godoy entre los vítores de los insurgentes. La familia real, casi por última vez en su reinado, fue

aclamada por sus súbditos.⁹
Al día siguiente, 19 de marzo, Godoy salió de su escondite y se libró por poco de que le mataran. El rey y la reina enviaron rápidamente a su hijo mayor en ayuda de su querido Manuel. El príncipe de Asturias, rodeado de sus guardias, se dirigió a pie hasta el palacio del valido, y consiguió que le abrieran paso, aunque el conde de Teba le exigió que el prisionero fuera conducido al cuartel de los guardias de corps y encarcelado allí. Por la tarde otro tumulto obligó de nuevo al heredero de la corona a dar la cara y enfrentarse a los amotinados, que se dispersaron. De vuelta al palacio, Carlos IV le dijo al príncipe: «Veo que el pueblo te quiere, toma el cetro y gobierna». Entonces todos le aconsejaron al monarca que abdicara, en particular el incontrolable Caballero, y según testigos dignos de crédito como el arzobispo Amat, sin otra violencia que aprovecharse del pánico de Carlos IV, quien ante todo quería salvar a Godoy.¹⁰

Más tarde la reina María Luisa, cegada como siempre por la pasión, acusaría a Fernando, ante Murat y en términos insensatos, de haber fomentado la insurrección. Pero el príncipe de Asturias fue su soporte, no su instrumento, y además hizo de escudo entre sus parientes y los enemigos de Godoy, que en los momentos de exaltación no habrían dudado en atentar contra la vida de los soberanos después de haber matado a Godoy, si nadie les hubiera detenido.

A las cuatro de la tarde del 19 de marzo se firmó el decreto de abdicación a favor del príncipe de Asturias. Pero los consejeros del nuevo rey le hicieron cometer un error que lo estropeó todo. Fernando exigió que el rey destronado y la reina se retiraran a vivir a Badajoz. A ellos la idea les pareció tan inaceptable que Carlos IV se acabó retractando, una vez pasado el peligro y recuperado en parte el ánimo.¹¹

Cuando Murat se enteró de los sucesos de Aranjuez sólo estaba a sesenta kilómetros de Madrid, y calibró con clarividencia el riesgo que correrían los planes de Napoleón y los suyos propios con el advenimiento de Fernando VII. Una carta de la reina de Etruria dirigida al emperador protestando por el destronamiento de su padre le decidió a actuar. El 23 de marzo Murat hizo una entrada clamorosa en Madrid y fue muy bien recibido. El pueblo todavía esperaba que detrás del gran duque de Berg llegaría Napoleón para apoyar a Fernando VII. El 24 de marzo, efectivamente, este último entró en la capital del reino, esta vez rodeado de una muchedumbre exaltada que le aclamaba con delirio. Los testigos se quedaron asombrados de la pasión desatada en los madrileños de toda clase y condición. Si María Luisa hubiera tenido dos

dedos de frente, habría comprendido que todo el pueblo, con esta actitud, la rechazaba a ella y a su valido, y que no se trataba de un puñado de conspiradores a sueldo de su hijo, como ella decía.

Goya tuvo que asistir necesariamente a estos alardes de fuerza. Los únicos ejemplos de su adhesión al nuevo reinado son las cartas que remitió a la Academia de San Fernando el 30 de marzo y en octubre de 1808. En la primera expresa «la mayor satisfacción en que la Real Academia me elija para el desempeño del retrato que quiere tener del Rey Nuestro Señor, pero no puedo menos de hacer presente a Vuestra Señoría que no me es posible verificarlo si Su Magestad no permite hacerlo por el natural, lo que la misma Academia podrá suplicar a Su Magestad, como lo hizo en igual caso con su augusto Padre». 13 Goya era el primer pintor de cámara del rey, de modo que no debía juzgar los motivos del advenimiento de Fernando VII. No obstante, como muestra de su aprobación, no quiso cobrar honorarios. El monarca le concedió una primera sesión el miércoles 6 de abril a las dos y media de la tarde, según el ministro Cevallos.¹⁴ Más adelante Goya explicó que sólo dispuso de dos sesiones de tres cuartos de hora, y que Fernando le prometió que le daría el tiempo necesario cuando regresara de Burgos. En efecto, el joven e ingenuo soberano, empujado por los secuaces de Napoleón que le decían que iba a entrevistarse con él, creía que el encuentro tendría lugar en dicha ciudad.

Pero ese mismo 30 de marzo el apuesto conde Fernán Núñez fue enviado ante el emperador por el ministerio recién formado, y viajó día y noche hasta Tours. No acertó a comprender por qué le esquivaba el jefe del Estado francés, ya que estaba encargado de anunciar oficialmente la abdicación de Carlos IV y la sucesión de Fernando VII. Duroc, gran mariscal de la corte, se cuidó mucho de decirle que su jefe pretendía desembarazarse de todos los Borbones. ¿Quiénes eran los falsos compatriotas, entre los pocos españoles que estaban al corriente de las intenciones del emperador, que permitieron este ridículo espantoso de la flor de la nobleza hispana? A no ser que Fernán Núñez hubiera descubierto, como tantos otros, la clase de comedia monstruosa representada por este César cubierto de gloria que, como él mismo decía, pasaba con voluptuosidad de león a zorro. El caso es que Napoleón partió de París el 2 de abril de 1808, con un imponente séquito. El 14 de abril llegó a Bayona, donde pronto se reunió con él la emperatriz Josefina, que pasó allí sus últimos meses de felicidad.¹⁵

Durante este tiempo, en Madrid se había levantado la proscripción de los exiliados famosos como Jovellanos, Ceán Bermúdez o Bernardo de Iriarte. Murat y luego Savary, futuro ministro de Policía (émulo francés de Caballero), que llegó el 7 de abril con el banquero Hervás, yerno de Duroc, se pusieron manos a la obra para conseguir que Fernando VII saliera de Madrid con el objeto de entrevistarse con Napoleón, según le dijeron. Algunos, como Cevallos, no deseaban tal cosa, pero Escoiquiz, que se creía importante, consideraba que el reconocimiento del emperador de los franceses era algo indispensable para el joven rey. En tres días Savary, manipu-

lando a unos y a otros, consiguió que Fernando VII se pusiera en camino el 10 de abril para caer en la red de su pretendido amigo. El príncipe llegó a Bayona el 20 de abril, y de pronto el mundo se le echó encima: Napoleón, argumentando que la abdicación de Carlos IV había sido ilegal, no quiso reconocer a su hijo mayor. El viejo monarca y María Luisa, enviados por Murat, llegaron a Bayona el 30 de abril, precedidos por Godoy, arrancado a duras penas de las garras de su guardián el marqués de Castelar por el gran duque de Berg. Pero las órdenes del emperador eran tajantes: nada de dejar al Príncipe de la Paz en manos de los españoles (que le soltaron en un estado calamitoso).

A pesar de su cinismo, a Napoleón le sorprendió mucho ver cómo la familia real ventilaba en público sus diferencias, sin ningún rubor. María Luisa llegó a llamar bastardo a su hijo mayor, 18 lo que no es muy normal en una madre. Más adelante Josefina le contaría al coronel de Clermont-Tonnerre la indignación que sintió al ver el odio que le tenía a su hijo la reina de España. 19 Esta última se equivocaba de responsable. Napoleón, y sobre todo Godoy, eran los principales causantes de su desgracia. Los historiadores siempre se han preguntado qué embrujo ejercía Godoy sobre la reina para ser inseparable de su vida. El vínculo principal podría ser el hecho de que Godoy fuera el padre de su hijo pequeño, el infante Francisco de Paula, porque ella le adoraba, como vemos en su correspondencia. En 1848 Francisco de Paula logró que el favorito de su madre fuera rehabilitado, en el momento en que su hijo Francisco de Asís se casó con Isabel II, su prima.

El emperador, que manejaba a los hombres con la misma destreza que a los soldados en el campo de batalla, logró imponer al cabo de varios días la abdicación de Fernando VII en favor de Carlos IV quien, a su vez, el 5 de mayo le cedió a Napoleón sus derechos sobre la corona de España. El viejo monarca pidió una «granja» con ovejas. Le mandaron a Compiègne, mientras Fernando quedó bajo la custodia de Talleyrand en Valençay. 20 La región era acogedora, el castillo magnífico y el anfitrión de los más corteses. El joven rey perdió todo asomo de orgullo. Pasó seis años nada desagradables en Touraine con su querido duque de San Carlos, que se había enamorado locamente de la princesa de Talleyrand. En 1814, cuando recuperó el trono y se mostró tan severo con los servidores infieles, hubo quien se atrevió a recordarle que mientras el pueblo español derramaba su sangre para liberar la patria él vivía apaciblemente en Valençay. La verdad es que permanecer prisionero de Talleyrand y resistirse a Napoleón requería una fuerza de carácter poco común, de la que carecía el príncipe, que nunca se opuso a la voluntad del emperador. Volvió de este exilio desprovisto de sentido del honor.

Pero en Madrid aún quedaban Borbones. La entrada del 24 de marzo había demostrado que el pueblo seguía apegado a esta dinastía, y que la presencia de un solo príncipe de esta casa bastaba para enardecer los ánimos.

EL 2 Y EL 3 DE MAYO DE 1808, VISTOS POR GOYA

El 1 de mayo de 1808 Napoleón le escribió a Murat, como si se tratara de simples mercancías: «Enviadme aquí [a Bayona] al infante Antonio [hermano del rey Carlos IV] y a todos los príncipes de la casa real», ²¹ es decir, a la reina de Etruria, a su hijo y al menor de los infantes, Francisco de Paula, que tenía catorce años. Murat ya se había adelantado, porque el 25 de abril había ordenado al infante Antonio, presidente de la Junta de Gobierno formada en ausencia de Fernando VII, que se reuniera con la familia real en Bayona acompañado de sus sobrinos y su sobrina. La Junta se negó a admitir esta orden, y Murat amenazó con obligarles a partir, hasta que la Junta cedió. No se puede tratar de resistir legalmente a un ocupante todopoderoso.

El pueblo madrileño, informado oficiosamente de estos hechos, estaba enojado con la presencia del ejército francés y cada vez daba muestras de mayor hostilidad, insultando abiertamente a los invasores. Pero Murat, que era muy vanidoso y no barruntaba el peligro (héroe y bestia, decía Napoleón de él, comentario poco halagüeño para los héroes), quiso desfilar por Madrid el 1 de mayo, pese a la rechifla general. Su uniforme fastuoso y sus rizos

provocaron comentarios irónicos de algunos observadores.

Para evitar una rebelión militar, que de fracasar habría supuesto la rendición de la plaza de Madrid, las tropas españolas, que eran poco numerosas en

la capital, fueron acuarteladas por orden de la Junta.

El 2 de mayo, cuando hacia las 8 de la mañana los madrileños que vigilaban las entradas y salidas del Palacio Real vieron que la reina de Etruria, su hijo y su séquito subían a uno de los carruajes que esperaban a la puerta del palacio, la tensión fue en aumento, aunque la princesa pudo salir sin problemas. Poco después, cuando un segundo carruaje aparcó en el mismo sitio, Molina Soriano, un cerrajero de la corte fiel a Fernando VII, dio la alarma gritando: «¡Se han llevado a nuestros reyes, quieren llevarse a todas las personas reales, muerte a los franceses!», mientras desde una ventana del palacio un mayordomo de semana gritaba: «¡A las armas, quieren llevarse al infante!» (don Francisco de Paula). La multitud se había agolpado ante el palacio, y cuando el joven infante salió al balcón a punto de echarse a llorar, le recibió una clamorosa ovación. Los españoles creían que en Bayona Fernando VII se estaba resistiendo enérgicamente al emperador. En realidad, como hemos visto, se disponía a abdicar en favor de un hermano de Napoleón.²²

Murat fue alertado y envió al lugar a uno de sus ayudantes de campo, Lagrange, que estuvo a punto de perder la vida. Le salvó por los pelos el jefe de la guardia valona. Murat, que se alojaba a 200 metros, en el palacio de Godoy, se enfureció y mandó un destacamento de la guardia, un escuadrón de polacos y dos piezas de artillería que dispararon sobre la multitud, sembrando el pánico y la muerte.²³

Con este acto irreflexivo Murat hizo que Napoleón perdiera España. En efecto, el motín provocado y su represión implacable levantaron al pueblo

español contra los ejércitos imperiales. La insurrección se extendió por todo Madrid y llegó a la Puerta del Sol, con una lucha heroica en el parque de artillería de Monteleón, cuyo destacamento estaba a las órdenes de dos brillantes oficiales españoles, Daoíz y Velarde. El desprecio y la ignorancia de Napoleón ante el valor indomable del pueblo español, junto con la campaña de Rusia, le costarían su trono efímero, va que por primera vez el gigante tuvo que inclinarse ante los pigmeos, una situación a la que podría aludir un dibujo desaparecido de Goya.²⁴ El conde de Tournon-Simiane, enviado secreto del emperador a Madrid en el invierno de 1807-1808, le escribió desde Burgos: «La nación española no se parece a ninguna otra, y sólo se puede juzgar desde el interior. Los españoles poseen un carácter noble y generoso, pero con tendencia a la ferocidad, y no soportarían que se les tratara como a una nación conquistada. Reducidos a la desesperación, serían capaces de tomar las resoluciones más enérgicas y valientes, y de cometer los excesos más violentos». Palabras proféticas que no quiso escuchar el emperador, aunque Tournon gozara de toda su confianza.25

Goya era patriota, pero antimilitarista por temperamento, como demuestran los grabados de los *Desastres de la guerra*. La representación de generales victoriosos nunca le inspiró grandes obras como a sus émulos franceses, y en el caso particular de la guerra de la Independencia compartió el punto de vista de sus compatriotas: el verdadero héroe de la resistencia a Napoleón fue el pueblo español, y no el ejército real. En 1814, cuando decidió «perpetuar por medio del pincel» estos gloriosos sucesos del 2 de mayo de 1808, optó por reflejar la lucha de los artesanos, obreros y campesinos que aquel año no dudaron en derramar su sangre por el rey. No hay ninguna prueba de que pintara también *La defensa del Parque de Monteleón*. A un hombre tan irónico y subversivo como él debía parecerle normal que los militares murieran por la patria. Nuestras investigaciones recientes confirman que los enfrentamientos del 2 de mayo entre el pueblo madrileño y los mamelucos tuvieron lugar sobre todo en la zona de la Puerta del Sol.²⁶

En efecto, hay dos clases de documentos que no han sido investigados a fondo por los historiadores del arte. Por un lado los informes y memorias de los militares franceses que intervinieron en los disturbios del 2 de mayo, y por otro el análisis minucioso de las listas de muertos y heridos publicadas por Pérez de Guzmán. Estas listas confirman que la mayoría de los sublevados caídos en la Puerta del Sol fueron víctimas de los mamelucos.²⁷

Recordemos que Napoleón había enviado a España un destacamento de la guardia imperial que incluía granaderos, cazadores a caballo y una compañía de ochenta mamelucos. Su misión consistía en proteger a Murat en el palacio del Almirantazgo. La guardia oriental estaba acuartelada en el pósito, junto a la Puerta de Alcalá. La mañana del 2 de mayo un pelotón de mamelucos, formado por cuarenta hombres, se encontraba en el palacio de Murat.²⁸

Los combates empezaron, como sabemos, en el Palacio Real, entre las 9 y las 10 de la mañana. Primero se extendieron a la Puerta de Toledo hasta

la calle de Segovia y la plaza de la Cebada, con los coraceros de Caulain-court; luego pasaron a la Puerta de San Bernardino con los polacos, y más tarde al barrio del parque de artillería de Monteleón, donde la lucha fue especialmente encarnizada. Por último llegaron a la Puerta del Sol, corazón de la ciudad.²⁹ Los amotinados, rechazados por las tropas francesas, que llegaban desde todas las puertas de la capital, se atrincheraron allí, aunque a lo largo de la mañana ya se habían rendido muchos en el barrio.

Gracias a los relatos de los militares franceses, sobre todo el del general Rossetti, 30 sabemos que el 2 de mayo los mamelucos pasaron dos veces por la Puerta del Sol. La primera por la mañana, cuando Murat encargó a Rossetti, su ayudante de campo, que cruzara Madrid de oeste a este para decirle al general Gobert, acantonado en el Buen Retiro, que se dirigiera al centro de la capital con las tropas a su mando. Rossetti partió con una escolta de dos escuadrones de cazadores y un pelotón de mamelucos mandados por el coronel Daumesnil. Los franceses se habían abierto paso sin grandes dificultades desde los alrededores del Palacio Real, donde los granaderos y la artillería habían reprimido violentamente el motín, hasta el extremo de la calle Mayor, pero antes de llegar a la Puerta del Sol se tropezaron con una muchedumbre exaltada y tuvieron que cargar para seguir adelante. Sus adversarios les atacaban con armas blancas o de fuego, dando muestras de una audacia e intrepidez increíbles, y la escolta de Rossetti sufrió muchas bajas. Al llegar a la carrera de San Jerónimo se encontró bajo un intenso fuego procedente de varios edificios cercanos, sobre todo del de don Eugenio Aparicio, corredor de vales reales, en el número 4 de la Puerta del Sol (parroquia de Santa Cruz),³¹ y delante del palacio del duque de Híjar, junto a la iglesia del Espíritu Santo (hoy Palacio de las Cortes).32

Una vez cumplida su misión, los mamelucos, que probablemente recibieron refuerzos de sus camaradas del pósito, regresaron con la escolta de Rossetti atravesando Madrid en dirección al Palacio Real. Entonces decidieron vengar a sus caídos de la mañana, y como seguían disparando contra ellos saquearon las viviendas de los sublevados y asesinaron a los desdichados que encontraron en ellas. Esto explica que los testimonios, sobre todo españoles, hablen de la llegada de los mamelucos a la Puerta del Sol por la calle de Alcalá y la carrera de San Jerónimo, cuando la escaramuza más importante se había producido a la ida.

Según las listas de Pérez de Guzmán, la familia de don Eugenio Aparicio y dos criados del duque de Híjar tuvieron un final especialmente cruel.³³ El general Marbot cuenta que el terrible Mustafá, que se había distinguido en Austerlitz, murió delante del palacio de Híjar, y los mamelucos, que habían sufrido grandes pérdidas al pasar la primera vez, «entraron en los aposentos del palacio de Híjar blandiendo las cimitarras y disparando sus trabucos, y mataron sin piedad a todos los sublevados que encontraron a su paso; sus cadáveres, arrojados por los balcones, mezclaron su sangre con la de los mamelucos a quienes habían degollado por la mañana».³⁴

El noveno duque de Híjar, Pedro Alcántara Fadrique Fernández de Híjar,

casado con la cuñada de la condesa de Montijo, pertenecía al círculo de los protectores aragoneses de Goya. Según Ponz, antes de 1789 se había gastado más de 100.000 ducados en la edificación y decoración de tres iglesias de su señorío en Aragón, en Puebla de Híjar, Vinacei y Urrea de Gaén. Goya había trabajado en esta última, con Ramón Bayeu y Joaquín Arali. Estos tres pueblos sólo están a unos cincuenta kilómetros de Fuendetodos, aldea natal de Goya. El noveno duque de Híjar murió en febrero de 1808 y su hijo Agustín de Silva y Palafox, décimo duque de Híjar, fue enviado por la Junta a Bayona en abril del mismo año con otros tres grandes de España para recibir a Napoleón. Agustín era primo hermano del conde de Montijo, el enemigo jurado de Godoy, instigador del motín de Aranjuez contra el Príncipe de la Paz. La marquesa de Lazán también era prima del duque de Híjar y cuñada del famoso general Palafox, el héroe de Zaragoza. Ambos fueron retratados por Goya en dos espléndidos lienzos.

Pues bien, hay un dibujo de Goya, firmado, en el que aparecen unos mamelucos maltratando a una mujer (colección particular), que procede de un cuaderno de recuerdos personales de la duquesa de Híjar.³⁹ Son varios, como vemos, los datos que podrían explicar la elección por parte de Goya del episodio de la carga de los mamelucos y el barrio de la Puerta del Sol. Otro indicio, menos decisivo quizá, pero que también debió tener su influencia, ha pasado inadvertido desde que lo publicara Pérez de Guzmán: la presencia de un conocido de Goya en la Puerta del Sol. En efecto, según la lista de heridos del 2 de mayo de 1808, «León Ortega y Villa, pintor, discípulo de Goya, de dieciocho años de edad, natural de Madrid, habitante calle Cantarranas, herido en la refriega de la Puerta del Sol.⁴⁰ Este testigo directo de la carga de los mamelucos de 1808 debió de informar al artista en 1814, cuando éste empezó a pintar el cuadro sobre el 2 de mayo.

Tampoco debemos olvidar que en 1808 Javier Goya vivía a cincuenta metros de la Puerta del Sol, en la calle de la Zarza, como lo ha demostrado Georges Demerson, y desde sus ventanas pudo ver a sus desdichados compatriotas huyendo de la plaza, perseguidos por los militares franceses.⁴¹

Queda el problema de la localización de la escena pintada por Goya. Diremos de antemano que excepto la Casa de Correos (actualmente sede de la Comunidad de Madrid), en la Puerta del Sol y la carrera de San Jerónimo no queda nada del decorado de 1808, de modo que es imposible reconstruir los lugares. Además, los grabados de la época, bastante escasos, casi siempre muestran los mismos puntos de vista, ya sea del lado de la iglesia del Buen Suceso, o de San Felipe el Real. En el cuadro de Goya la calle que aparece está más baja que los monumentos e iglesias del fondo, y además la luz del sol entra por el lado derecho de la escena, lo cual seguramente no es gratuito. Sabemos que el motín se produjo en torno al mediodía, y los edificios iluminados tenían que estar orientados al sur, lo que elimina la Casa de Correos, cuya fachada mira al norte.⁴²

No parece que la fachada este del Palacio Real, en la calle Bailén, sea el edificio esbozado que aparece a la derecha en el cuadro de Goya, porque más

bien recuerda a un palacio madrileño del siglo XVII, con su fachada plana y sus ventanas cuadradas en el último piso, y no guarda ningún parecido con las altas paredes jalonadas de pilastras y coronadas por un ático con balaustrada del Palacio Real, de estilo pronunciadamente italiano.⁴³

No hay que olvidar que Goya pintó esta obra seis años después de los sucesos de mayo de 1808 a iniciativa propia, que recibió favorable acogida en el Consejo de regencia, presidido a la sazón por el cardenal Luis de Borbón, aragonés por parte de madre y hermano de la condesa de Chinchón. 44 De esta forma el Consejo de regencia, formado por liberales, hacía un gesto nacionalista y no dinástico, pues para ellos el tumulto ocasionado por la partida del último infante en 1808 era menos importante que la resistencia unánime del pueblo español al invasor. Sea como fuere, Goya y sus comitentes quisieron rendir homenaje al valor de la gente sencilla, y parece que el contraste entre los heroicos trabajadores españoles vestidos sobriamente y los terribles mamelucos de la guardia imperial, con su indumentaria rutilante y suntuosa, estimuló la inspiración del pintor hasta el paroxismo de la furia polícroma, y le hizo adelantarse al romanticismo. A finales del siglo XVIII en España e Italia todavía estaba próximo el exotismo del Oriente mediterráneo. y casi nos atreveríamos a descubrir en la obra maestra de Goya reminiscencias de los grabados de Piazzetta para la Jerusalén liberada en los que se inspiró Gian Antonio Guardi, cuñado de G. B. Tiepolo, para pintar una serie de lienzos magníficos en torno a 1750. Puede que sea una coincidencia fortuita, pero es curioso que el jinete circasiano pintado por Guardi en el Combate de Tancredo y Argante se parezca como un hermano al mameluco de la izquierda del cuadro de Goya, aunque en este último los modelos épicos siempre cobran vida y dan una sensación de realidad.45

En efecto, la experiencia nos enseña que el maestro aragonés siempre va de lo particular a lo general. En él, la elección de una manifestación política, social o filosófica, aunque parezca que responde al vocabulario universal de la especie humana, suele tener su origen, en realidad, en un hecho que le ha afectado personalmente, ya se trate de un pariente, un amigo o un protector.

Hay relatos contemporáneos de las ejecuciones masivas de la noche del 2 de mayo en el Buen Suceso, o en el Prado, en el centro de Madrid. En cambio, sólo poseemos un testimonio muy corto del conde de Toreno y ninguna descripción extensa del lugar de los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña del príncipe Pío, en los alrededores de Madrid. De todos modos Charles Yriarte, en 1867, consideraba como algo admitido que «la montaña del Príncipe Pío» era el escenario del cuadro del 3 de mayo, mientras que la carga de los mamelucos la citaba con el simple título de «el dos de mayo». 46

Para empezar, vamos a resumir la historia de esta montaña del Príncipe Pío, tan citada y tan mal conocida. La inmensa posesión del príncipe Pío de Saboya, marqués de Castell Rodrigo, formaba al noroeste de Madrid una especie de pentágono irregular rodeado de una tapia, con una superficie de seis millones de pies castellanos. Era un terreno montañoso de pendientes abruptas, que llegaba hasta la ribera del Manzanares. En la parte baja de la

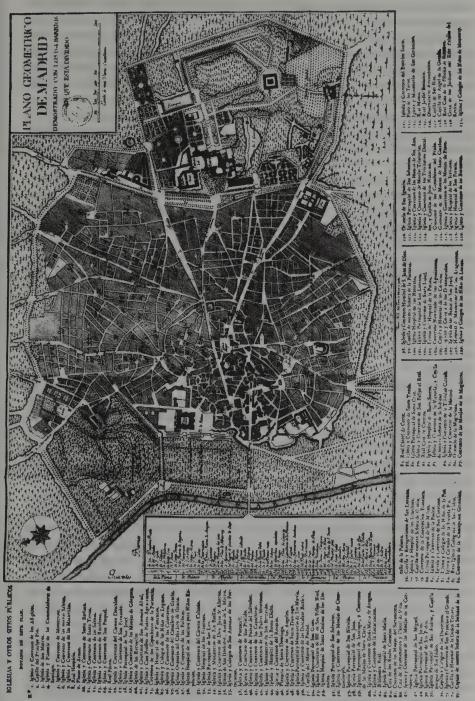
finca había una huerta conocida como la Florida, que seguía el curso del río entre la puerta de San Vicente y la ermita de San Antonio de la Florida, a lo largo de unos 1.000 metros. La cima de la montaña se extendía a lo largo de un tramo de la antigua calle San Bernardino, hoy Princesa, desde el seminario de los Nobles hasta el convento de San Joaquín, llamado de los Afligidos. Al otro lado de esta calle estaba el palacio de Liria, propiedad de los duques de Berwick y de Alba, recién construido. A la derecha del palacio estaba el enorme cuartel del conde duque y el palacio de la condesa de Montijo (1788), propietaria de los terrenos del convento de San Joaquín. Al oeste, en dirección a la Moncloa, la finca también estaba cercada con una tapia, a lo largo de la subida de San Bernardino que hoy, en su parte alta, es la calle Marqués de Urquijo. Esta última precisión tiene su importancia, porque demuestra que al hablar de los fusilamientos del 3 de mayo no hay que confundir la finca de la montaña del Príncipe Pío con la de la Moncloa. En efecto, los terrenos de la Moncloa estaban situados al oeste de la montaña, fuera de los arrabales de Madrid.47

En 1792 Carlos IV le compró los terrenos de la montaña a doña Isabel (hermana de Gisberto, difunto príncipe Pío de Saboya) por 1.900.000 reales, con excepción de la casa principal, situada en la esquina de la plaza de los Afligidos y la calle Pío. El mayorazgo también conservó la capilla, donde desde el siglo XVIII se veneraba una reliquia milagrosa de Cristo, el jardín y el huerto, que tenían su propia tapia.⁴⁸

Entre 1792 y 1800 Carlos IV aplicó una política de adquisiciones, expropiaciones de los alrededores y acondicionamiento destinados a mejorar esta finca. El palacio del Príncipe Pío, llamado «de la Florida», fue transformado en cuartel y luego se incendió. La ermita de San Antonio, construida por Sabatini, fue demolida y sustituida por una nueva capilla proyectada por el arquitecto italiano Filippo Fontana, cuya cúpula fue decorada por Goya en 1798 con unos frescos que han inmortalizado el nombre de la Florida. De la Florida.

Los investigadores, hasta ahora, no habían logrado localizar el lugar exacto de los fusilamientos del 3 de mayo porque creían que sólo había un palacio del príncipe Pío, el de la Florida. Pero este palacio y sus dependencias, que todavía se pueden ver en el plano de Martínez de la Torre y Asensio de 1800, ya no aparecen en los planos levantados en 1808 por los ingenieros militares franceses y en 1810 por Juan López.⁵¹

En cambio, la casa del príncipe Pío de la plaza de los Afligidos, su capilla y su pequeño parque aparecen tanto en 1808 como en 1810, y no desaparecen hasta el siglo XIX. De modo que cuando el conde de Toreno, uno de los principales testigos de la guerra de la Independencia, escribe que «no satisfechos los invasores con la sangre derramada por la noche [del 2 al 3 de mayo de 1808], continuaron todavía en la mañana siguiente pasando por las armas á algunos de los arrestados la víspera, para cuya ejecución destinaron el cercado de la casa del Príncipe Pío», ⁵² se está refiriendo a la casa principal de la plaza de los Afligidos, y no al palacio de la Florida, situado al pie de la



Plano de Madrid, por Faustino Martínez de la Torre y José Asensio (1800)

montaña y convertido en cuartel después de que el rey lo comprara en 1792, como hemos visto.

Cabe señalar que la mayor parte de las matanzas tuvieron lugar en el interior de Madrid, y que los únicos fusilamientos importantes de los alrededores fueron los de la montaña del Príncipe Pío. No había motivo para que el pelotón de fusilamiento se alejara de los acuartelamientos del barrio de los Afligidos recorriendo 1.500 metros en un terreno abrupto, lleno de barrancos profundos y una especie de acantilado cortado a pico sobre la suave pendiente de los terrenos de la Florida, ya que la tapia y los barrancos de la propiedad del príncipe Pío, en la plaza de los Afligidos, permitían aislar fácilmente a los condenados.

¿Se pueden identificar los edificios con dos torres-campanarios que aparecen en el fondo del cuadro de Goya, que evidentemente señalan un lugar preciso, con la ayuda de documentos gráficos de la época? Por desgracia los grabados, poco numerosos, no plasman el sector que nos interesa, porque en aquella época era un barrio de las afueras, y los cambios del siglo xix fueron importantes, de modo que parece difícil que se pueda llegar a un resultado positivo. Algunos autores creen haber reconocido el antiguo convento de San Bernardino, que no existe en la actualidad, situado junto a la actual Casa de Velázquez, en la carretera de La Coruña, a más de dos kilómetros de los acuartelamientos madrileños de las tropas francesas. Probablemente ha habido una confusión entre el convento y el portillo de San Bernardino, que lindaba con el seminario de los Nobles, a unos 200 metros de la plaza de los Afligidos.⁵³

Recordemos que frente a la finca del príncipe Pío se encontraba el convento de San Joaquín o de los Afligidos, anejo al lado sur del cuartel del conde duque. Estaba flanqueado por dos campanarios o torres puntiagudas y una pequeña cúpula, que en el plano de Chalmandrier de 1761 aparecen dibujados esquemáticamente, en perspectiva caballera. Los edificios existen actualmente, y a principios del siglo XIX fueron transformados en pisos. En la maqueta de Gil Palacios (1830) han desaparecido los dos campanarios, pero todavía se puede ver la puerta de una de las esquinas, que forma chaflán. So

Así pues, el fusilamiento de las víctimas del 3 de mayo debió producirse a unos 200 metros del palacio de Liria, en un lugar que hoy se puede situar aproximadamente por debajo de la calle Princesa, a mitad de camino entre Ventura Rodríguez y Luisa Fernanda, no lejos del convento, que en 1808, a la muerte de la condesa de Montijo, pasó a ser propiedad del conde de Montijo, el «Tío Pedro» del motín de Aranjuez. Curiosamente, Moratín ambientó en esta plaza de los Afligidos su comedia *La escuela de los maridos*, versión de la obra de Molière.

Por otra parte, quizá no se haya hecho suficiente hincapié en la historia del grupo de condenados ejecutados en la montaña del Príncipe Pío y su suerte póstuma, que en cierta medida podría explicar la elección de este episodio por Goya. A diferencia de otras víctimas, sus solemnes funerales se celebraron varios días después de la ejecución, porque el cura de la parroquia

real de San Antonio de la Florida fue el único que tuvo el valor, o la posibilidad, tal vez debido al aislamiento de la capilla, de celebrar las honras fúnebres de los muertos en la montaña del Príncipe Pío, que en otros lugares fueron cruelmente prohibidas por Murat, sin duda para evitar más disturbios. El registro de los entierros durante el año 1808 en el santuario decorado por Goya recoge los hechos en estos términos:

Españoles arcabuceados por los franceses: el día 12 del mes de Mayo de 1808 fueron enterrados en el campo santo de esta Real Parroquia de San Antonio de Padua de la Florida, 43 difuntos que fueron hallados en un hoyo de la montaña que llaman del Príncipe Pío: los mismos que fueron arcabuceados por los franceses el día 3 de dicho mes á las cuatro de la mañana, y al tiempo de la escavación fueron reconocidas las personas siguientes ... [sólo diez]. Los demás no pudieron ser identificados. En este día 12 se les hizo Oficio y Misa de cuerpo presente y todo lo demás correspondiente á un entierro solemne. Y por ser así lo firmo ... 22 de Julio de 1808. D. Julián López Navarro. 56

Entre las víctimas identificadas había un cura, don Francisco Gallego Dávila, capellán del monasterio real de la Encarnación, que había luchado al lado de los insurgentes en la calle Flor Baja, no lejos del convento de Doña María de Aragón (hoy Senado). Arrestado y conducido en presencia de Murat, éste le espetó la famosa frase evangélica: «El que a hierro mata a hierro muere». La increpación no hizo ninguna mella en la fe patriótica del religioso. ⁵⁷ ¿Acaso era pariente de Nicasio Gallego, otro cura y estimado poeta, el único que en agosto de 1808 publicó una *Elegía al 2 de mayo*? ⁵⁸ Gallego el poeta era protegido del duque de Frías, casado en primeras nupcias con Mariana de Silva y Waldstein, pintada por Goya entre 1802 y 1805. ⁵⁹

No cabe duda de que el pintor quiso poner en evidencia al condenado que aparece arrodillado a la izquierda, mostrando su tonsura para que se viera que era religioso, y que debía tener un motivo para atraer la atención del espectador sobre el personaje.

Por otra parte, fue bajo la cúpula pintada por Goya donde los madrileños se atrevieron a rendir el primer homenaje solemne a sus mártires, y podemos suponer que el maestro aragonés debió ser informado rápidamente de este acontecimiento, que no podía dejar de conmoverle profundamente.

Un último elemento es que, por una increíble coincidencia de circunstancias, Juan Suárez, uno de los condenados, pudo librarse de los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío. Este hecho se conoce desde la aparición del libro de Pérez de Guzmán, y siempre se han tomado como referencia las escasas líneas publicadas por el historiador del 2 de mayo de 1808. Hemos sentido la curiosidad de consultar, no sin dificultades, el documento original, que proporciona datos complementarios muy interesantes.⁶⁰

En 1816 se decidió buscar a los supervivientes del drama de mayo de 1808 para concederles una medalla patriótica. El Ayuntamiento de Madrid quedó encargado de localizar a los candidatos y examinarlos antes de pre-

sentarlos en la corte.⁶¹ Uno de los supervivientes era el citado Juan Suárez, quien declaró que en 1808, casado y con tres hijos, vivía en el barrio de Lavadero, a orillas del Manzanares, entre el puente de Segovia y el de San Vicente. La mañana del 2 de mayo se había presentado en el parque de artillería para luchar al lado de los dos famosos héroes, Daoíz y Velarde, y había ayudado a sacar los cañones. Los franceses le prendieron al término de los combates y primero le llevaron al palacio de Murat, desde donde fue trasladado al cuartel de los polacos, y el 3 de mayo, a las cuatro de la madrugada, le llevaron con las manos atadas a la montaña del Príncipe Pío. Se desató y se hizo el muerto en el momento de la descarga, rodando hasta el fondo del barranco para saltar luego la tapia, perseguido por los franceses. Llegó a la Virgen del Puerto (junto al puente de Segovia), donde el sacristán Diego Suárez se negó a esconderle. Juan Suárez le ponía como testigo, así como a don Juan del Río, y al cura de San Antonio de la Florida.

Este relato es muy importante, porque vemos que Suárez había ido primero a su barrio de Lavadero, que le parecía más accesible. Si las ejecuciones hubieran tenido lugar cerca de la capilla de San Antonio, probablemente Juan Suárez habría tratado de esconderse allí primero, pero desde lo alto de la montaña no era posible dirigirse directamente allí a causa de los precipicios.⁶²

¿Conoció Goya el relato de Suárez? No hay que descartarlo, y el nombre de don Juan del Río recuerda al de un viejo amigo aragonés de Goya, Jorge del Río, chantre de la basílica del Pilar de Zaragoza. Una indagación biográfica es lo único que podría confirmar o desmentir esta hipótesis.

Hay muchas razones a favor de la elección, por parte de Goya, de esta zona de Madrid. En primer lugar tenemos la cercanía del palacio de Liria, edificado por el famoso arquitecto Ventura Rodríguez, del que Goya nos ha dejado un admirable retrato, 64 así como la del palacio de la condesa de Montijo. 65 Luego está el hecho de que Moratín, amigo íntimo del pintor, eligiera la plaza de los Afligidos para situar la acción de *La escuela de los maridos*. 66 Por último, las honras fúnebres en San Antonio de la Florida por las víctimas del fusilamiento en la montaña del Príncipe Pío, el 8 de mayo. Puede que además existieran vínculos que desconocemos con algunas de las víctimas.

También en este caso las investigaciones sistemáticas en archivos privados y públicos sacarán probablemente a la luz el secreto de la génesis del cuadro sobre el 3 de mayo de 1808, es decir, el motivo político o de amistad por el que Goya se decidió por este episodio y no por otro, igual de trágico, de los que ocurrieron en Madrid aquella noche.

Goya no era un pintor de corte en el sentido corriente de este empleo. Durante los 37 años que trabajó como pintor de cámara, sólo pintó a los miembros de la familia real en dos ocasiones, en 1789 y en 1799-1801, a petición de ellos. Jamás glorificó sus reinados en grandes composiciones alegóricas. Pintor de la Ciudad, en el sentido griego del término, es ante todo un moralista que observa la desoladora incapacidad de los hombres para comprenderse y amarse, con una mezcla de piedad y de una tremenda lucidez.

Por eso cuando se estudian sus obras maestras hay que situarlo en el contexto de la vida política y social de su barrio, de sus relaciones personales, cualquiera que sea su rango, de sus afinidades, más que en un marco histórico general. Goya sabe medir las consecuencias de los hechos militares y políticos importantes en la vida diaria del pueblo, pronunciando sobre ellos los veredictos más lúcidos, de permanente actualidad.

El auténtico, el único pintor de historia de los tiempos modernos es Goya. A diferencia de David y sus discípulos, Gros y Girodet, actúa como un buen reportero y no adula a los guerreros vencedores en detrimento de sus víctimas. Hace poco hemos tenido una prueba más del prurito de exactitud del maestro aragonés, a propósito de *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Los especialistas de la biblioteca del Musée de l'Armée de París nos han explicado que el pelotón de ejecución francés llevaba el uniforme de campaña de la guardia imperial, y recientemente se ha descubierto que eran marinos de la guardia imperial, representados con precisión por Goya.⁶⁷

El pintor echará mano de estos recuerdos durante los seis años siguientes, pero en esta primavera de 1808 los acontecimientos se precipitan con tal rapidez que los desdichados españoles sólo piensan en salvar su vida. Entre el 30 de marzo y el 2 de octubre de 1808 no hay ninguna noticia de Goya.

José Bonaparte, rey de España. Flujo y reflujo de los ejércitos imperiales

Se sabe que el 18 de abril José Bonaparte recibió una carta de Napoleón que le proponía la corona de España. El emperador le destinó «oficialmente» este reino el 10 de mayo, después de que el rey Carlos IV renunciara a sus derechos hereditarios. José le sucedió el 6 de junio. Llegó a Bayona el 7 de junio, y el 7 de julio una asamblea de notables españoles convocados por el emperador y formada únicamente por la cuarta parte de los delegados, que sumaban 91 miembros, votó la famosa Constitución de Bayona inspirada por el diabólico corso. Entre sus miembros hay nombres que habían pasado y pasarían por la vida profesional de Goya: Urquijo, Cevallos, Mazarredo, Lardizábal, el conde de Fernán Núñez, el duque de Híjar y el marqués de Santa Cruz. 68

El rey José partió en dirección a Madrid el 9 de julio, mientras Murat, enfermo y contrariado, salió de la capital española y fue reemplazado por Savary. Pero Joachim Murat vería realizado su sueño, pues Napoleón le dio el trono de Nápoles. Como señaló irónicamente Chateaubriand, José y Joachim se marcharon cada uno por su lado, como dos reclutas que hubieran intercambiado sus chacós.⁶⁹

El 7 de julio, en Bayona, se forma el nuevo gobierno del rey «Bonaparte». Urquijo es secretario de Estado, Cevallos ministro de Asuntos Extranjeros, Cabarrús de Hacienda, y también están O. Farrill y Mazarredo, todos ellos antiguos compañeros de viaje de Godoy que le dieron la espalda o fue-

ron exiliados por él. El único consecuente consigo mismo fue Jovellanos,

que no quiso formar parte del gobierno del rey intruso.70

El 20 de julio de 1808 José entró en Madrid en medio de un silencio sombrío, y el 24 del mismo mes le escribió a su hermano: «La gente honrada no está más a mi favor que los tunantes. No, Majestad, estáis equivocado, vuestra gloria se detendrá en España». El 25 de julio el conde de Altamira, el famoso modelo de Goya en 1787, se negó a recibir al rey intruso y se pasó a los rebeldes. José era un hombre de espíritu clarividente, pero, como tantos otros, incapaz de resistir al ascendiente imperial de su temible hermano menor. No obstante, se interpuso entre éste y sus súbditos. Bonaparte le contestó el 31 de julio de 1808: «Hallaré en España las columnas de Hércules y no los límites de mi poder». Pues bien, el 22 de julio los franceses fueron derrotados por los españoles —su primera gran derrota en el territorio de la Península— y firmaron la capitulación de Bailén, «que mucho antes que Moscú tocó a muerto por el imperio», según la frase lapidaria de un oficial francés que participó en la batalla, el coronel Clerc. In medio de un oficial francés que participó en la batalla, el coronel Clerc.

Si cualquier hombre de Estado hubiera pronunciado la baladronada antes citada, se consideraría una soberana estupidez, pero como el emperador es un personaje mítico para la mayoría de los historiadores, se suele hablar, púdicamente, de ceguera. Sin embargo, una y otra vez le habían advertido que el pueblo español no toleraría el yugo de la esclavitud y que su rebelión sería

terrible.

El 31 de julio José huyó de Madrid, y el 9 de agosto llegó a Burgos.⁷⁴ Se instaló finalmente en Vitoria, donde se enamoró de la marquesa de Montehermoso, madre de uno de los modelos más apuestos de Goya. Le siguieron varias personalidades españolas, en su mayoría antiguos o futuros clientes del artista: los ministros Urquijo, Cabarrús y Mazarredo, los consejeros de Estado Manuel Romero y J. A. Llorente, y también Moratín y Pedro Estala, funcionarios subalternos.⁷⁵

Si se hubieran quedado en Madrid tras la partida de los franceses, probablemente la multitud les habría sacado las tripas. Conviene recordar cuál fue la actitud política de Goya en estas graves circunstancias, porque su orientación le planteó un problema de conciencia difícil de resolver. Por su ideología estaba de parte de los afrancesados, pero humanamente pensaba lo mismo que Jovellanos, y no podía admitir que Francia forzara la reforma de España a sangre y fuego. La insurrección contra los ejércitos imperiales, que se inició en Zaragoza en mayo de 1808, consolidó con sus trágicas consecuencias la toma de partido del pintor, quien a diferencia de muchos ilustrados supo distinguir entre el dictador Bonaparte, por el que sentía un odio insobornable, y el pueblo francés.

El 28 de mayo de 1808 ⁷⁶ el general Verdier atacó Zaragoza, pero ante la defensa encarnizada de los aragoneses a raíz de la derrota de Bailén, los franceses levantaron el sitio entre el 12 y el 14 de agosto. La destrucción era importante, y una parte de los arrabales del oeste estaba completamente en ruinas. José Palafox y Melzi (cuñado de la marquesa de Lazán, hija de la

condesa de Montijo y hermana del conde de Montijo, protagonista del motín de Aranjuez) había acudido a Bayona para tratar de negociar la libertad de Fernando VII. De vuelta a Zaragoza fue nombrado capitán general de Aragón, y se convirtió en el artífice de la resistencia de la capital aragonesa a las tropas napoleónicas. Se negó a rendir la ciudad y fue hecho prisionero y encarcelado hasta 1813 en el castillo de Vincennes. Napoleón le consideró su peor enemigo.⁷⁷

Durante el corto período en que los madrileños se vieron libres de los franceses dieron rienda suelta a su alegría. Por iniciativa del Consejo de Castilla se creó una asamblea electiva con el fin de representar a Fernando VII. La ceremonia de apertura tuvo lugar en Aranjuez el 24 de septiembre de 1808. Los 24 diputados eligieron presidente a Floridablanca. Jovellanos, diputado de Asturias, Palafox y el conde de Altamira también pertenecían a la Junta central, que el 16 de octubre formó un gobierno en el que participaban Cevallos, Cornel en la cartera de Guerra (ex marido de la duquesa de Alba) y Saavedra en la de Hacienda.78 También en este gobierno encontramos a varios modelos de Goya. El 2 de octubre de 1808 el pintor escribió a la Academia de San Fernando a propósito del Retrato de Fernando VII a caballo, que estaba terminado, explicando que no había podido asistir a su colocación porque José Palafox le había llamado «para que vaya esta semana a Zaragoza a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad, con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi Patria». En la Gaceta de Madrid del 11 de octubre su nombre aparece entre los donantes para el ejército de Aragón, con 21 varas de tela (unos 17 metros) para los apósitos de los soldados. ⁸⁰ El 6 de noviembre se expusieron en la Academia tres obras suyas: el retrato de Máiauez, el de La esposa de José Folch y los de Fernando Mangino y su esposa (inédito). Estos tres últimos cuadros han desaparecido.

La actitud de Goya es clara: no siguió a los partidarios de José Bonaparte y se puso del lado de los patriotas. Emociona pensar en la impresión que debió sentir el pintor al llegar a Zaragoza y recorrer las ruinas de las iglesias y los conventos, que durante siglos habían guardado obras de arte maravillosas. Zaragoza, la cuna de su familia paterna, donde él había vivido hasta los veintiocho años, y donde tenía tantos amigos y parientes. Según un testigo inglés, Ch. R. Vaughan, las consecuencias de los bombardeos fueron apocalípticas, y los grabados de Gálvez y Brambilla, que también se desplazaron a Zaragoza en octubre de 1808, reflejan el alcance de la destrucción.81 ¡El admirable convento de Santa Engracia, donde había trabajado el padre de Goya, estaba totalmente derruido! También lo estaban el del Carmen, el de San Francisco, el Hospital General y muchos otros monumentos de valor inestimable. Por suerte el Pilar, en el este de la ciudad, se libró de las balas de cañón. Imaginemos la impresión causada en el pintor por los relatos trágicos de los supervivientes, los muertos entre sus amigos y quizá también entre sus parientes, ese contexto íntimo y familiar del que apenas sabemos nada, ya que Goya no nos dejó ningún relato de su estancia, a diferencia de Gálvez.

En 1807 todavía era el célebre Goya que pintaba a lo más granado de la sociedad y gozaba de una situación desahogada. Un año después, como todos sus compatriotas, se convirtió en juguete de una gigantesca y mortal pantomima. De forma brutal, a los sesenta y dos años, se enfrentó a los horrores de la guerra, a su aspecto más cobarde y bestial, un espectáculo que acabó con su esperanza en un mundo mejor, el que habían soñado los ilustrados. Evidentemente, a raíz de su tormentoso viaje a Aragón surgió la idea de los

grabados de Los desastres de la guerra.

Los acontecimientos políticos se precipitaron. El 29 de octubre Napoleón salió de París decidido a dirigir personalmente las operaciones en España, con la ayuda de un poderoso ejército. El 3 de noviembre estaba en Bayona. El 2 de diciembre llegó a las puertas de Madrid y exigió la rendición de la capital, que fue entregada el 4 de diciembre por el general Tomás de Morla y Bernardo de Iriarte, a quien volvemos a encontrar en estas circunstancias, sorprendentemente. Un cuadro de Gros, del Museo de Versalles, representa de forma teatral *La capitulación de Madrid*. No nos imaginamos al amanerado y estirado Iriarte, retratado con maestría por Goya, retorciéndose las manos y gesticulando con desesperación. Todos los historiadores del período reconocen que esta dolorosa decisión salvó la capital, pero pocos notables se atrevieron a poner su firma en un documento tan abrumador.

En la noche del 1 al 2 de diciembre José acudió al cuartel general de Napoleón, en San Agustín, y luego fue con él a Chamartín. El 6 se instaló en el palacio del Pardo. El 4, en su nombre, su ilustre hermano había promulgado una serie de decretos que abolían los derechos feudales, suprimían la Inquisición, confiscaban los bienes de los conventos y reducían su número. Lestas medidas «jacobinas» levantaron a la Iglesia española en bloque contra el dictador. En España la fe religiosa todavía era profunda y viva, y el deseo de democratizar el país sólo se había manifestado en un pequeño grupo de intelectuales, de modo que estas medidas prematuras lo que hicieron fue unir a todas las clases sociales contra el gobierno francés, y explican la reacción tan combativa de los frailes.

El 13 de diciembre Napoleón exigió que la población prestara juramento de fidelidad a su hermano mayor, y como escribe sin florituras el cura de la parroquia de San Ginés de Madrid, «hubo tal confusión y atropello en la ejecución [de la solemne ceremonia] que no fué fácil dar un certificado puntual a la Municipalidad de los sujetos que habían jurado fidelidad y obediencia al Rey...». 85 En efecto, muchos madrileños se aprovecharon del desorden reinante para sustraerse a esta obligación.

En 1957 Georges Demerson encontró los registros de juramento de diciembre de 1808 en Madrid, que por desgracia vuelven a estar inaccesibles en los archivos municipales. Demostró que Goya seguía viviendo en la calle Valverde número 15, Manzana 345, pues en el folio 14 del registro del barrio de Basilios el pintor está registrado en esta dirección y su firma, «Don Francisco Goya», ocupa toda la página. Ahora bien, en 1808 el artista ya hacía tiempo que firmaba sus cartas Francisco de Goya. Tal vez en un futuro cerca-

no se podrá comparar su firma del registro de juramento con las rúbricas auténticas de Goya, para comprobar si realmente la primera es suya. No es imposible que alguien firmara en lugar del primer pintor de cámara del rey.

En efecto, hay claros indicios de que en diciembre de 1808 aún no había vuelto a Madrid. Conviene recordar que el 29 de noviembre el mariscal Lannes había derrotado a Castaños en Tudela, y que el 13 de diciembre se encontraba a las puertas de la capital aragonesa, bloqueando todas las salidas. Además, los ejércitos napoleónicos se habían desplegado por Castilla la Vieja y Aragón entre finales de noviembre y principios de diciembre. Sus vanguardias llegaron el 25 a Sigüenza, y el 3 de diciembre el ejército español de Castaños se encontraba en Guadalajara. El coronel Clermont-Tonnerre 87 señala que «todos los rezagados del ejército del mariscal Ney que habían vuelto a Madrid por la carretera de Zaragoza murieron a manos de los campesinos». Era el camino que debía haber tomado Goya para regresar a su casa, y sin duda debió verse envuelto más de una vez en los combates, porque según un aragonés, Alcalde Ibieca, testigo de los sitios de Zaragoza, el pintor no llegó allí hasta finales de octubre. Gálvez y Brambilla, en su breve memoria De las circunstancias que ocurrieron para egecutar la obra de las estampas del primer sitio de Zaragoza,88 cuentan que «emprendiendo un viaje sumamente arriesgado para aquella ciudad en donde sufrieron infinitos travajos y prisiones en su viage ... allí permanecimos hasta la salida del general [Palafox] ... días después sucedio la batalla de Tudela».

Siempre según Alcalde Ibieca, el testigo de los sitios, Goya «que llegó a Zaragoza a últimos de octubre de 1808, y formó, aunque precipitadamente, dos bocetos de las principales ruinas, figurando en uno de ellos el hecho de arrastrar los muchachos, en el choque del 4 de agosto, por la calle del Coso [la arteria principal de la ciudad] los cadáveres franceses; y como a últimos de noviembre se aproximaron de nuevo las tropas de Napoleón, no pudo continuar el proyecto y partió al lugar de Fuendetodos ... pueblo de su naturaleza, en el que, para evitar un compromiso, los cubrió con un baño que después no pudo quitar».⁸⁹

Un breve pasaje del *Diario* de lady Holland aporta un pequeño complemento a la información sobre la estancia de Goya en Zaragoza: «En la habitación [de Palafox] había varios dibujos realizados por el famoso Goya, que había venido de Madrid para ver las ruinas de Zaragoza. Estos dibujos y uno de la famosa heroína [Agustina], también de Goya, fueron cortados y destruidos por los sables de los oficiales franceses cuando Palafox yacía moribundo en su lecho».⁵⁰

Hoy día es casi imposible relacionar las obras conservadas de Goya con estos relatos. De todos modos hay dos dibujos preparatorios del Museo del Prado —para el *Desastre* n.º 7, «Qué valor»— que ilustran el valor de Agustina, mientras que una serie de pequeños cuadros con escenas de guerra o bandidaje, pertenecientes al marqués de la Romana, fueron pintados seguramente a raíz del viaje a Aragón. Sabemos que en los inventarios de bienes de Goya, el de 1812 y el de 1823, están registradas unas series de cuadros

pequeños tituladas *Horrores de la guerra*, y los de 1812 tienen el n.º X 12. Además, dos pinturas sobre tabla con escenas de la *Fabricación de balas* y la *Fabricación de pólvora en la sierra de Tardienta* (Madrid, Palacio Real) deben ser de 1809, y no de 1811 a 1813 como dan a entender las inscripcio-

nes no autógrafas que tienen por detrás.91

La hipótesis de la ausencia de Goya en el invierno 1808-1809 se basa en varios hechos probados. Por una parte, Muñárriz indica en una lista reclamada por Manuel Romero, ministro de Gracia y Justicia, el 1 de marzo de 1809, que Goya no ha firmado el juramento de fidelidad a José exigido a los miembros de la Academia de San Fernando. Tampoco ha asistido a la reunión extraordinaria del 27 de febrero de 1809, según los registros de la citada Academia.92 Otro dato aparece en una declaración del director de Correos en 1814, quien asegura que el pintor se había ausentado de la corte para ir a Piedrahita (dominio de los duques de Alba) y que había vuelto atendiendo al ruego de sus hijos, que temían el embargo de sus bienes. 93 El 22 de enero de 1809 José por fin se atrevió a instalarse de nuevo en el Palacio Real de Madrid, y su entrada, gracias a sus maneras afables, devolvió un poco la confianza. El 20 de enero nombró altos oficiales de la corona: al marqués de Valdecarzana sumiller de corps (era el que había nombrado a Goya en 1789), al duque de Frías mayordomo mayor (casado en primeras nupcias con la pequeña condesa de Haro, retratada por Goya), al príncipe de Masserano, caballerizo mayor, y al marqués de San Adrián, sumiller. 4 Por el contrario, en noviembre de 1808 se confiscaron los bienes de los duques del Infantado, Híjar, Medinaceli y Osuna, del marqués de Santa Cruz, de los condes de Altamira y Fernán Núñez, del príncipe de Castelfranco y de don Pedro Cevallos. La generosa protectora de Goya, la duquesa de Osuna, huyó de Madrid con toda su familia después de la batalla de Somosierra y se refugió en Sevilla, en una mansión perteneciente a la familia de Alba, frente al palacio de Dueñas.95 El 18 de diciembre de 1808 Savary, muy ufano, le anunció al emperador que había confiscado 15 o 16 quintales de plata en casa de la duquesa viuda de Osuna, y el contador de la casa le había remitido una declaración de 9 millones de reales de rentas. Afortunadamente, lord Holland había ayudado a los Osuna a hacer inversiones en Inglaterra, pero la guerra les dejó medio arruinados. Los fieles a Napoleón se comportaron como buitres; quizá la estampa n.º 76 de Los desastres de la guerra, el «capricho enfático» titulado «El buitre carnívoro», en el que la gloria del águila aparece devaluada, aluda a esta rapiña.

En efecto, tras el paso de Napoleón por España las leyes sobre los secuestros se hicieron mucho más severas, a medida que la administración del ocupante se hacía con las riendas del poder. El 15 de febrero de 1809 se publicó un decreto que exigía que todos los funcionarios del Estado juraran lealtad al rey José, y en mayo se les conminó a que volvieran a sus cargos y hogares, so pena de perder sus empleos y bienes. Este decreto explica los términos de la declaración antes citada del director de Correos, Fernando de la Serna, en 1814, sobre las razones del regreso de Goya a su domicilio. La

carta que el pintor remite desde Madrid el 5 de mayo de 1809 a Muñárriz refuerza la hipótesis de su «desaparición» entre el otoño de 1808 y la primavera de 1809: «Durante mi ausencia de esta Corte recibí el oficio de Vuestra Señoría fecha 8 de Noviembre, por el cual se me avisaba la determinación de la Academia, respecto a mí, por el cuadro que de su orden había ejecutado». Prosigue asombrándose de que esta decisión no se llevara a efecto, porque acababa de ser avisado por el portero.98

El 27 de marzo de 1814 añade una precisión importante en otra carta a la Academia, que al parecer es la primera desde 1809, en la que explica que se habían acordado 9.000 reales por el retrato de Fernando VII, pero en ese momento había tenido que marcharse a Zaragoza y «bien poco después ocuparon la capital las tropas francesas, y hubiera sido bien inútil e imprudente hacer reclamación alguna de semejante cantidad» 99 (la cursiva es nuestra).

Ante todo cabe destacar que si contestó en mayo de 1809 a una carta de noviembre de 1808, se supone que durante ese período estaba fuera de lugar cualquier manifestación. En segundo lugar, es fácil comprender que le pareciera imprudente hablar del pago del retrato de Fernando VII. Seguramente debió haber algún motivo mucho más grave que le obligó a desaparecer durante el invierno de 1808-1809. Gálvez y Brambilla se refieren a este motivo en su breve memoria antes citada: «A pesar de haber dominado Napoleon a la Capital seguimos nuestros travajos [los grabados de las ruinas de Zaragoza]. Luego que supo el Gobierno Frances nuestro projecto, trataron de perseguirnos, obligandonos a ocultarnos hasta tener ocasion de poder salir al punto de Sevilla». 100

Vemos que las fuerzas de ocupación consideraban un acto de rebelión todo intento de testimoniar los horrores de la guerra en Aragón, y lo que para ellos era mucho más grave, Goya había acudido a Zaragoza a petición de José Palafox, cuya familia se mostraba manifiestamente contraria al emperador. Recordemos que el conde de Montijo luchó al lado de Palafox, su cuñado, e intentó que Fernando VII no atravesara la frontera en abril de 1808. Entonces planeó «matar a Bonaparte en Bayona», una resolución que con su acostumbrada ligereza no debió mantener muy en secreto, lo que no haría más que aumentar la aversión de Napoleón hacia los Palafox. 101

En cambio Goya estuvo siempre de su lado, porque simbolizaban la resistencia sin concesiones al invasor. En diciembre de 1814 le asegura a José Palafox, el único héroe de la guerra de la Independencia retratado por él, que su retrato es el mejor de los que ha hecho.

A pesar de sus años y achaques, nuestro pintor, temiendo que le consideraran un peligroso conspirador, debió juzgar conveniente alejarse de su patria, y según el testimonio de Fernando de la Serna en 1815, se dirigió a Piedrahita «con la intención de marcharse a un país libre». ¿Cómo realizó Goya este viaje de Fuendetodos a Piedrahita, separados en línea recta más de 400 kilómetros de este a oeste? ¿Se detuvo en Renales (Guadalajara) para ver a Gil Ranz, o bien hizo una corta escala en Madrid y partió enseguida hacia la Sierra de Gredos, lo que alargaría por lo menos 200 kilómetros el trayecto? 102

En cualquier caso, hay una cosa segura: si se estudia atentamente el movimiento de las tropas imperiales entre octubre de 1808 y mayo de 1809, se ve que ocupaban la mayor parte del norte de España, y libraban incesantes combates con el ejército regular español, apoyado por los primeros grupos de guerrilleros. De modo que Goya, en su recorrido, tuvo que atravesar zonas de combate. Además, los ingleses habían desembarcado el 1 de agosto de 1808 en Portugal, al mando de Wellesley, el futuro Wellington, que en un mes consiguió la evacuación del reino lusitano. En el otoño el general Moore avanzó hasta Salamanca. En julio de 1809 Wellington venció a los franceses en Talavera de la Reina. Un frente de guerra tan desdibujado, extendido y movido no dejaba mucho margen a los civiles para circular a sus anchas.

Capítulo XX

«LOS DESASTRES DE LA GUERRA», 1810-1814

Nada sabemos de Goya durante el segundo semestre de 1809, período en el que seguramente estuvo rumiando su proyecto de hacer una serie de grabados sobre la guerra, ya que tres planchas están firmadas y fechadas en 1810. Eleanor Sayre (1974) y Juliet Wilson Bareau (1981) consideran, con toda razón, que la colección de grabados de Goya conocida hoy con el nombre de Los desastres de la guerra, en muchos casos refleja experiencias vividas, algo que a veces se ha negado.¹ Unas investigaciones más profundas, que están lejos de haber terminado, demuestran que estos grabados se inspiran con frecuencia en sucesos en los que el pintor se vio mezclado de cerca o de lejos. La frase de Fernando de la Serna, que en 1814 dijo que Goya odiaba instintivamente a los enemigos de España, pero este sentimiento se acentuó con la invasión de su patria, no deja lugar a dudas sobre las razones que impulsaron al maestro a presentarse como testigo de los horribles sufrimientos padecidos por sus compatriotas en una tierra a la que tanto amaba.

Es tal su sentimiento de indignación y piedad, que decide estigmatizar de forma indeleble el terror, el odio y la violencia que siembran las guerras a su paso. Sus admirables aguafuertes ponen en la picota de la Historia a esos belicistas que para los cronistas son dechados de grandeza y de gloria. Para él, en este caso, se trataba de una expedición de bandidaje a gran escala más que de un conflicto entre naciones, y Napoleón, cruel depredador antes que estratega genial, era el principal cabecilla. Insensible al resplandor del «sol de Austerlitz», Goya, entre los héroes españoles de la guerra de la Independencia, no eligió a los militares, y se inclinó por el patriotismo de los civiles. El título que puso a su obra, y que la posteridad no se atrevió a conservar, es muy explícito: Fatales consecuencias de la sangrienta guerra contra Buonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas inventadas, dibuxadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. Lo escribió de su puño y letra en la guarda del ejemplar completo que entregó a Ceán Bermúdez, unicum que hoy pertenece al Museo Británico de Londres gracias

a la generosidad de Thomas Harris.² Esta serie incluye unas leyendas escritas también por Goya en la base de cada lámina. En 1863, treinta y cinco años después de la muerte del pintor, cuando la Academia de San Fernando decidió publicar la colección, cuyos cobres originales había adquirido, se cuidó mucho de conservar el título de Goya, en un momento en que. Napoleón III reinaba en Francia y su esposa Eugenia de Montijo era sobrina nieta de Eugenio Palafox, el cabecilla del motín de Aranjuez, y eligió el menos comprometedor de *Los desastres de la guerra*.

LA GESTACIÓN DE «LOS DESASTRES DE LA GUERRA»

Hay que señalar que esta serie de estampas tuvo una primera numeración grabada en la parte inferior izquierda de cada cobre, mientras que el artista escribió las cifras definitivas arriba a la izquierda.3 En líneas generales se puede decir que el núcleo inicial de la colección estaba formado por cincuenta grabados. Quince de los primeros veintiún números antiguos estaban firmados, así como los números 25, 26 y 27; tres de ellos, los números 7, 8 y 11. también llevaban la fecha de 1810. Se puede suponer que este grupo formaba la serie original ideada por el autor, en relación directa con los sucesos que acababa de vivir. De hecho, entre las tres estampas firmadas y fechadas en 1810 el número 7 antiguo (Desastre n.º 22) muestra un montón de cadáveres, con la levenda «Tanto y más», y el número 11 antiguo (Desastre n.º 27) a unos campesinos que tiran unos cadáveres desnudos en una fosa como si fueran latas de conserva vacías. Este grabado tiene un título terrible: «Caridad». Pues bien, los supervivientes de los sitios de Zaragoza relatan con horror que era imposible enterrar a los muertos, demasiado numerosos, que se amontonaban en las calles desprendiendo un olor pestilente, lo cual, durante el segundo sitio, provocó una espantosa epidemia de tifus. En 1808 Zaragoza tenía 55.000 habitantes, y más de la mitad murieron durante los dos sitios, sobre todo de hambre y enfermedades. No nos cansaremos de repetir que Goya era aragonés de pura cepa; la violencia de su rebelión está a la altura de esta hecatombe.4

El número 32 antiguo (*Desastre* n.º 37), titulado «Eso es peor», se hace eco de un episodio ocurrido en diciembre de 1808 que debió afectar especialmente al maestro, ya que el escenario fue la villa de Chinchón, donde su hermano Camilo era capellán desde 1783. Los franceses masacraron a los habitantes para vengar a dos de los suyos, muertos por los guerrilleros el mes de mayo anterior. En esta estampa se ve un hombre desnudo, con los brazos cortados, empalado en la horcadura de un árbol, con un cuchillo en la espalda; al fondo los soldados le miran. La atroz escena se sitúa en el límite de lo soportable. La prueba del artista (Museo de Boston, Estados Unidos) lleva la siguiente inscripción por detrás: «El de Chinchón», que identifica al sujeto del grabado. Hay que decir que en los dos bandos las represalias eran de una

ferocidad demencial, que sobrecogía a los testigos, y Goya fue implacable con los verdugos, ya fueran españoles o franceses.

«¿Para eso habéis nacido?» grita en el *Desastre* n.º 12 (24 antiguo), firmado, en el que un hombre vomita sobre los cadáveres. El trato con los españoles ilustrados y el servicio a la Iglesia le habían enseñado el respeto a la vida humana, desde el nacimiento hasta la vejez (el aborto y el asesinato se castigaban duramente en España). Pero de pronto, debido a la guerra, era como si estas leyes ancestrales no hubieran existido nunca, y en nombre de la gloria de unos pocos, las criaturas de Dios eran llevadas al matadero como ganado, privadas de los sacramentos, sin sepultura, pudriéndose en los campos y las calles, y perdiendo así su dignidad humana. En la tercera parte de los primeros 45 grabados de los *Desastres* aparecen montones de cadáveres. Con estas estampas, cuyo mérito artístico amplifica el mensaje, Goya lanza una grave acusación contra el fundamento de las sociedades civilizadas que no son capaces de resolver las grandes crisis. En la historia del arte universal no hay muchos creadores geniales que hayan puesto su talento al servicio de la miseria humana, no de sus fantasías, sino de su realidad brutal.

De las 18 estampas firmadas de la primera versión, 15 se encuentran entre los números 6 al 30 de la colección definitiva enviada a Ceán Bermúdez.6 En ellas aparecen escenas de violaciones de mujeres por soldados franceses, del heroísmo de éstas, combates de guerrilleros, ejecuciones masivas, torturas y montones de cadáveres. En cuanto a los otros tres números antiguos, el 5, «Sanos y enfermos» (los sanos pasan sin mirar a los enfermos), pasa a ser el Desastre n.º 57, el 10 antiguo, «Escapan entre llamas», es el Desastre n.º 41, y el 25 antiguo, «Será lo mismo» (atender a los enfermos y pasar a los siguientes), pasa a ser el Desastre n.º 21. En general, en la primera parte de la serie definitiva destinada a Ceán, Goya conserva las escenas de los horrores de la guerra que pudo haber visto en Aragón, es decir, de la estampa n.º 2 a la n.º 47 de los Desastres. A continuación, de la n.º 48 a la n.º 64 de la versión definitiva, ilustra de forma sobrecogedora los episodios del hambre que asoló Madrid durante el invierno de 1811-1812, que provocó la muerte de 20.000 personas.7 Con el Desastre n.º 65 empieza la serie de los «caprichos enfáticos» que no llevan firma ni fecha, y tampoco numeración antigua, unas estampas en las que el artista ajusta cuentas con aquellos a quienes considera responsables de la lamentable situación de España, la Iglesia anquilosada y sectaria, la autocracia monárquica, la nobleza vanidosa, la superstición, los locos, los idiotas, en una palabra, un contexto moral y social muy similar al de los Caprichos, pero de una forma más demoledora por su cruel escarnio y la monumentalidad de las composiciones, sumanente originales. Son difíciles de descifrar, porque fueron realizados después del regreso de Fernando VII, quien según los antiguos ilustrados volvió a imponer el oscurantismo medieval. Por último, a propósito de la tirada de los Desastres, añadiremos que Goya aprovechó para cuatro de ellos los dos cobres que había utilizado antes para los grabados de los dos Grandes paisajes con árboles y cascadas (c. 1800), cortándolos por la mitad para que dieran cua-

tro. Sobre ellos grabó el *Desastre* n.º 13, «Amarga presencia», el n.º 14, «Duro es el paso» (preparativos para un ahorcamiento), el n.º 15, «No hay remedio» (un poste de ejecución al que está atado un hombre con los ojos vendados, una leyenda que recuerda la famosa exclamación de Jovellanos), y el n.º 30, «Estragos de la guerra». Llevan la numeración antigua: 20, 21, 22 y 23, de modo que probablemente se hicieron en torno a 1810, un período de escasez de material. Como de costumbre, hay unos dibujos preparatorios, casi todos a la sanguina. Se han catalogado 75.8

IMPORTANCIA FILOSÓFICA DE LA SERIE TITULADA POR GOYA «FATALES CONSECUENCIAS DE LA SANGRIENTA GUERRA»

Desde tiempos inmemoriales los moralistas lamentan la cruel inutilidad de las guerras y los dramas que ocasionan, pero al parecer olvidan que, aunque diezman a los pueblos, siempre enriquecen a unos cuantos taimados. Goya fue un innovador, porque no sólo denunció las fatales consecuencias de la guerra de la Independencia, sino que desveló con perspicacia diabólica los resortes ocultos de la crueldad humana, y quiso que sus contemporáneos mirasen a la verdad cara a cara.

¿Qué hay de glorioso, se pregunta, en estos ataques y resistencias encarnizados que convierten a los beligerantes en bárbaros? Comparte con antelación la opinión del Tolstoi a propósito de las guerras napoleónicas: «Estos millones de hombres se hicieron culpables, los unos con respecto a los otros, de tal cantidad de fechorías, engaños, traiciones, robos, emisión de moneda falsa, pillajes, incendios y matanzas, que todos los tribunales del mundo no podrían proporcionar tantos ejemplos durante siglos, sin que durante todo este período los autores de tales abominaciones los consideraran crímenes».º En su tiempo, Goya es el único que no trata de imitar a Homero o Plutarco. Al igual que Tolstoi, no ve nada de heroico en el hecho de que a los militares, en tiempo de guerra, se les deje libertad para cometer unos abusos que les habrían valido el castigo de sus superiores en tiempo de paz. Paradójicamente, aunque sea partidario de Palafox, también desaprueba los excesos de la resistencia patriótica, adelantándose al juicio que hace la crítica histórica moderna de la eficacia del general aragonés. Hoy día muchos le consideran un «demagogo fanfarrón», con escasas dotes militares, que cometió un grave error táctico al encerrarse en Zaragoza, con lo que causó la muerte de unos 30.000 civiles, mientras que unas operaciones militares hábilmente dirigidas habrían podido evitar este genocidio, resistiendo mejor al enemigo.¹⁰

Goya, «hombre de las Luces», se indigna al ver el grado de miseria, sufrimientos y destrucción que alcanza esta sangrienta invasión, sumiendo al país en la anarquía y la regresión social. Toda su generación se había educado con la idea de que el hombre era bueno por naturaleza, según la teorías utópicas de Rousseau (aunque los hijos espirituales de Cervantes, todo hay que decirlo, se resistieron a creerlo), y de que sólo le pervertían las malas

leyes de la sociedad, producidas por unos malvados, de modo que el progreso social estaba al alcance de la mano. Pero el pintor comprueba que durante la guerra los antiguos republicanos franceses y los fervientes católicos españoles se olvidan, unos de la Declaración de derechos del hombre, y los otros de las enseñanzas de caridad y amor de Cristo, y se comportan como bandidos y carroñeros. ¿Será capaz la humanidad de dominar algún día sus instintos primitivos, sus vicios, sus pasiones, aplacar la sed de sangre que la devora de una manera atávica cuando se deja llevar por la codicia, el odio o la rabia? ¿Se hará merecedora del don del lenguaje y la razón, de las capacidades intelectuales, de las facultades creativas que la hacen superior a las especies animales?

Goya contesta a estas preguntas en tres magníficas láminas que rematan la colección de los *Desastres*. En el n.º 79 empieza pronunciando un veredicto sin esperanza: «Murió la Verdad»; en el n.º 80 se pregunta: «¿Si resucitará?». Pero en el fondo distinguimos a los genios tutelares de la mentira y la falsedad; entre ellos hay un obispo y unos frailes. La última lámina, n.º 82, que se publicó por separado después de 1870, titulada «Es la Verdad», está iluminada por una claridad cegadora: El incorregible optimista que tantas veces nos da una visión negativa de la humanidad, quiere tener esperanzas en el futuro moral de la sociedad. Podría hacer suya la famosa frase de Pascal: «No hace falta que el hombre crea que es igual que los animales o que los ángeles, ni que desconozca a unos y otros, sino que conozca a unos y otros»."

Dotado de una enorme lucidez, el maestro sabe arreglárselas para que

Dotado de una enorme lucidez, el maestro sabe arreglárselas para que cada escena sea única por la elección del asunto y su manera tan personal de interpretarlo. La calidad del trazo que resume una expresión, una actitud, con unos arañazos y unos puntos, el expresionismo de las formas, su plasticidad, la sobriedad de las composiciones, la distribución sabia de la luz, que crea unos efectos fantásticos, todo ello sostiene la acción dramática y lleva al espectador hasta lo esencial del asunto representado. En una de las láminas más conmovedoras, el *Desastre* n.º 50, cuyo único fondo es la noche oscura, aparecen dos hombres llevando en brazos a una mujer muerta; a la derecha, contrapunto conmovedor del grupo compacto, aparece la minúscula figura de una chiquilla que les sigue, aislada, llorando desconsoladamente y frotándose los ojos como un niño de pecho. Varios trazos a la punta seca, una mancha blanca, las partes oscuras tocadas al aguatinta y aparece la niña, real, viva. La leyenda consta de estas dos palabras, cortas y desgarradoras: «Madre infeliz».

En esto consiste el genio excepcional de Goya, en el sentido del apólogo que azota de frente al espectador porque el maestro ha logrado combinar la perfección técnica y la elipse filosófica, completada por la terminología lapidaria de las leyendas. Las composiciones están concebidas con arreglo a los métodos clásicos de construcción de las formas, y resaltan el pavoroso realismo de los asuntos tratados. Así, en el *Desastre* n.º 36, «Tampoco», la antítesis entre el equilibrio perfecto de la composición dividida en dos triángulos rectángulos por un árbol oblicuo en el que hay una víctima ahorcada, en cami-

sa, con el pantalón bajado, y la presencia a la derecha de un dragón francés, indolentemente tumbado, como un personaje antiguo, que mira al desdichado con la expresión de un gran gato que se relame los bigotes, es verdaderamente insoportable. En estas láminas, que suelen medir 15 por 20 centímetros, el artista logra concentrar un máximo de emoción y crítica social con un mínimo de medios. La riqueza de inspiración, la sabiduría de las coordinaciones, el agrupamiento de las escenas en torno a un tiempo principal, desarrollando una idea general perfectamente reflejada, convierten a este panfleto gigantesco en una de las obras maestras inmortales del arte universal.

Como Goya se muestra muy anticlerical, sobre todo en su obra grabada. se le ha querido presentar como ateo. En realidad era crevente, pero como muchos ilustrados no podía soportar que el cristianismo fuera traicionado por una Iglesia corrupta, vindicativa y decadente. Al principio tenía prevista la imagen de un garrotillo para la primera lámina de su colección. En efecto, en 1809 el rey José restableció el suplicio del garrote, propio de la España ancestral, para castigar a los civiles alzados en armas. En la versión definitiva Goya lo sustituyó por una figura arrodillada con los brazos extendidos y vestida con harapos, y tituló la lámina «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer». Es una especie de paráfrasis en imagen y pensamiento del Cristo en el monte de los Olivos donde Jesús predijo las desgracias de los tiempos futuros, un tema que impresionó al artista, porque le inspiró una de sus obras más hermosas, el admirable y conmovedor cuadro de las Escuelas Pías de Madrid, pintado en 1819. Ya había tratado este tema en otro cuadro de los años 1810-1812, hoy en el Museo del Louvre, que se parece más al grabado de los Desastres.12

1809

Antes de seguir relatando la vida de Goya durante estos años terribles, nos gustaría situarla en el contexto de la guerra de la Independencia, para que se entienda mejor la coherencia de su actitud en medio del mayor caos que había reinado en España desde la Edad Media.

Mientras la mayor parte de sus contemporáneos se agitaban como locos, a merced de los acontecimientos, de su fe patriótica o de sus intereses privados, Goya logró preservar su integridad moral sin hacerse el mártir. No era fácil abrirse camino en medio de tantas promesas incumplidas, acciones precipitadas o contradictorias, reniegos, odios y peligros mortales, ni siquiera para un hombre dotado de lucidez y experiencia como nuestro pintor.

La última guerra mundial, durante la cual la mayor parte de Europa estuvo ocupada o sometida a regímenes totalitarios, nos recuerda que debemos ser más humildes en nuestros juicios. En efecto, cuando el régimen francés sustituyó al español en 1809, los primeros resistentes fueron diezmados o encarcelados por el invasor. Las autoridades de ocupación se hicieron bien pronto con todos los mecanismos del poder, sin dejar ningún margen a los

responsables sinceros que al principio de la invasión creyeron que podrían proteger a la población conservando un poder local. Unos se pasaron a la resistencia, otros permanecieron en la sombra. Un tercer grupo, formado por los colaboradores de los franceses, opuestos a la política del reinado de Carlos IV, cometieron la torpeza de suponer que les sería fácil emprender reformas administrativas o sociales rechazadas anteriormente. Pero aunque dichas reformas estuvieran bien pensadas, no tenían ninguna posibilidad de éxito, porque se aplicaban sin un acuerdo nacional, a merced de las operaciones militares, y muchas veces chocaban de frente con las costumbres ancestrales del país, muy reacio al ateísmo y al jacobinismo. Además, lo mismo en la época de Napoleón que en nuestros días, las ideologías políticas de los beligerantes han sembrado la división en los países ocupados y han alterado los ánimos.

Seguramente para Goya fue un trago difícil ver que muchos de sus amigos ilustrados habían elegido el camino de la colaboración con Francia, ganándose el calificativo de afrancesados, y se habían puesto sin reservas al servicio del rey José, príncipe benevolente y sincero, pero sin ningún poder real frente a su terrible hermano.

Para algunos afrancesados, su antigua ideología ya no tenía mucho que ver con los intereses personales que estaban defendiendo. En 1809 volvió a desempeñar sus funciones un Consejo de Estado muy distinto del de la época de Carlos IV; fue una verdadera bicoca para muchos afrancesados, ya que se subieron los sueldos a 100,000 reales anuales. En noviembre de 1809 Meléndez Valdés fue nombrado consejero de Estado. El escritor admiraba a José Bonaparte, y aunque trabajó con ahínco ayudado por sus colegas para trasplantar el Código Napoleón a España, su actividad era una muestra de su lastimosa ceguera política, porque el pueblo español no estaba en absoluto preparado para someterse a esas leyes y haría falta más de un siglo para que empezara a saborear los frutos de la democracia.

Otros ilustrados del círculo de Goya, como Bernardo de Iriarte, Moratín, Llorente o García de la Prada, tampoco fueron más avisados. Además de ocupar cargos en el gobierno y la administración del rey José, cometieron la imprudencia de adquirir bienes nacionales procedentes de la confiscación de las propiedades de los patriotas, y lo hicieron a cambio de sumas considerables para deshacerse de los vales y letras de cambio, que se devaluaban

rápidamente debido a las hostilidades.15

Goya permaneció al margen de estas maniobras durante toda la guerra de la Independencia. Es revelador al respecto el estudio de Sánchez Cantón de 1951, porque tiene en cuenta todos los parámetros de una guerra de ocupación. Pues bien, hasta fechas recientes aún había muchos historiadores que se preguntaban si Goya había sido afrancesado o no, ya que entre finales de 1809 y principios de 1810 pintó los retratos de un ministro del rey intruso, *Manuel Romero*, un enemigo encarnizado de la Inquisición, el *Canónigo Llorente*, un general francés y su sobrino, y una *Alegoría de la villa de Madrid* para el Consejo municipal (y no para la corte), en la que aparece el rey José en un modesto medallón sacado de un grabado. 17

En cambio, los mismos especialistas apenas dan importancia o pasan por alto el hecho de que no cobrara su paga de pintor de cámara durante cinco años, lo que le supuso la enorme pérdida de 250.000 reales en total, señal evidente de que no quiso trabajar para un Bonaparte. Eso sí que es un ejemplo de patriotismo poco común, tratándose de un hombre viejo y sordo! En cuanto a la condecoración de la Orden real de España, se la concedieron de oficio, al parecer, y es sabido que nunca la llevó. En Valençay, en su prisión dorada, Fernando VII pidió que le concedieran el honor de lucir la cruz del rey José (!), y luego persiguió a quienes le imitaron. 19

En fin, mientras sus amigos iban a pavonearse al Palacio Real, Goya, en el secreto de su estudio, preparaba los *Desastres de la guerra*, obra antinapoleónica donde las haya. Es cierto que habría podido unirse al gobierno provisional de Cádiz, pero con ello corría el riesgo de condenar a su familia a la confiscación de bienes y la prisión. Tampoco está claro que compartiera todas las opiniones revolucionarias de la Regencia, que tampoco eran del agrado de Jovellanos, ya que este último se separó de la Junta el 11 de enero de 1810 y regresó a Asturias.²⁰

Volviendo a la actividad profesional de Goya, es muy probable que sus amigos afrancesados quisieran ayudarle económicamente a la vuelta de su exilio voluntario. Es lo que ocurrió con Tadeo Bravo de Rivero, el antiguo diputado peruano, amigo de Francisco del Campo, el cuñado de Josefa Bayeu. Bravo de Rivero fue nombrado regidor de Madrid el 1 de septiembre de 1809, y el 23 de noviembre del mismo año el Ayuntamiento le encomendó la misión de «que se formase por el mejor artífice que se encontrase un retrato ... de nuestro actual Soberano». El peruano no dudó en elegir a Goya. El 27 de febrero de 1810 notificó al secretario del Ayuntamiento que le había encargado el retrato al pintor más «hábil y destacado».

Lo es, sin disputa —añade—, Don Francisco de Goya, cuyo talento ha sabido vencer las dificultades que ofrece la ausencia del rey, y el no haberse proporcionado hasta ahora otra alguna copia que la estampa de medio perfil que, grabada en Roma, tuve el honor de presentar en una de las Juntas Municipales. Con este corto auxilio ha compuesto ya el señor Goya un cuadro digno por cierto de todos los objetos a que se dedica, y para lo que —precisa Bravo de Rivero— he hecho algunas de las anticipaciones que exige la actual situación de este diestro profesor (la cursiva es nuestra). Al mismo tiempo se está trabajando un ingreso correspondiente a la grandeza de este cuadro que, así dispuesto, no puede bajar todo su coste de menos de unos quince mil reales.²¹

Esta declaración no deja lugar a dudas: Goya, privado de su sueldo de pintor de cámara, aceptó pintar un cuadro del rey José a causa de sus problemas económicos. Pero lo que nos gustaría saber es si fue el pintor o algún consejero quien tuvo la brillante idea de situar en el centro del cuadro a una hermosa mujer que simboliza la villa de Madrid, mientras que el retrato de perfil del rey José está en un medallón, arrinconado a la derecha. El 8 de ene-

ro de 1810 el soberano se había marchado a Andalucía con su corte, dejando total libertad a los funcionarios del municipio para que hicieran frente a la delicada situación. De modo que Goya no tuvo que retratar al hermano de Napoleón en persona. En cualquier caso, la obra posee un aire fresco y juvenil asombroso, con una vuelta a los tonos plateados de la *Vendimia*.

Durante este invierno otros destacados afrancesados trataron de compaginar la ayuda amistosa, el honor de ser retratados por Goya y tal vez la esperanza de atraerle a sus filas. Cabe señalar que en el segundo semestre de 1809 José prodigó sus muestras de gratitud con los españoles que le habían sido fieles durante la crisis del verano y el otoño de 1808. El 20 de octubre de 1808 creó la Orden real de España, una estrella polígona de cinco puntas, de color rojo oscuro (de ahí el sobrenombre de «berenjena» que le pusieron los españoles), con un medallón en el centro en el que se leía: *Joseph Napoleo Hispanicarum rex instituit*; ²² en la parte superior tenía un águila con una anilla para pasar la cinta. Recordemos que la Legión de honor francesa es una estrella de cinco rayos dobles, esmaltada en blanco, y la Orden de Carlos III una estrella de cuatro rayos dobles con bolas doradas en las puntas. Esta puntualización se hace necesaria porque muchos de los especialistas de Goya han confundido las tres condecoraciones. No deja de tener su gracia que el hermano mayor del emperador se llame a sí mismo José «Napoleón».²³

El 18 de septiembre de 1809 la Orden real de España, que al principio fue militar, se concedió también a los civiles, y el 22 de diciembre veintisiete caballeros nombrados en septiembre ascendieron a comendadores, entre ellos el canónigo Juan Antonio Llorente, quien debió aprovechar este ascenso, muy codiciado por los afrancesados, para que Goya le retratara (Museo de Arte, Sao Paulo).²⁴ El resultado fue una obra admirable de sorprendente modernidad, a pesar del vestido religioso. El sacerdote, que tenía cincuenta y tres años, está de pie, de frente, mirando al maestro con expresión benévola y maligna, ¿acaso no compartían las mismas ideas sobre la Inquisición, a la que Llorente combatió de forma implacable? Buen heredero de Velázquez, el artista logra una magnífica armonía de negros y grises, en la que el rojo vivo del cordón de la cruz de comendador resalta sobre la oscura sotana y la capa, que recortan la silueta rechoncha del canónigo. Como siempre, la cara está modelada de forma magistral, que detalla con la misma imparcialidad la inteligencia de la mirada, el encanto de la sonrisa, la fealdad de las facciones y la tez morena. Más que un reflejo del personaje, es un veredicto pronunciado por Goya, con el que, una vez más, desvela las causas del drama que espera a Llorente tras la derrota de los franceses; algo que éste, cegado por su efímero triunfo, no parece barruntar.25

Es más difícil encontrar una razón para el retrato de *José Manuel Rome-ro*, nombrado ministro de Gracia y Justicia en 1809, y luego de Interior y secretario de Estado. Fue el único ministro del rey José retratado por Goya. Lleva la placa de comendador de la Orden real de España, el cordón y la cruz, lo que demuestra que era un «josefino» de primer orden. Se supone que Goya lo pintó en 1810, y puede que se tratara de una muestra de gratitud por

una posible intervención del ministro en favor del pintor cuando éste se hallaba en situación irregular, a su vuelta de Zaragoza.26 Con este retrato, en lo referente a la factura, empieza el último período estilístico de Goya, que bosqueja cada vez más las partes llanas de la cara, los cabellos, los bordados dorados, con una gran fuerza ilusionista. El análisis psicológico es prodigioso: este siniestro «Vautrin» español nos estremece con sólo mirarle. Al estudiar la obra de Goya, con frecuencia nos viene al pensamiento La comedia humana de Balzac.

Tampoco sabemos por qué ni cómo se decidió el pintor a retratar al General Nicolás Guye (Museo de Richmond, Virginia, Estados Unidos), ayudante de campo de José Bonaparte y amigo del general Hugo. El 20 de enero de 1810 fue nombrado mariscal de campo (general de brigada). Goya pintó su retrato y el de su sobrino, Víctor Guye (Washington, National Gallery), paje del rey intruso, antes del 1 de octubre de 1810, ya que una inscripción en el reverso del lienzo antiguo, tapada al pegarle un lienzo nuevo, señala que estas obras

fueron entregadas por el general a su hermano en esta fecha.27

El general Guye ostenta la Legión de honor y la cruz de comendador de la Orden real de España. Es un magnífico retrato en el que el rostro tranquilo, de facciones aguileñas, iluminado por dos ojos color avellana de mirada transparente, contrasta con la feroz expresión que solían tener sus émulos españoles. Debió pagar un alto precio para que Goya incluyera sus manos, admirablemente pintadas. El pequeño Víctor Guye está muy elegante con su uniforme militar, pero da la impresión de que siente cierto temor ante ese

viejo sordo de mirada penetrante, armado con un pincel.

Adèle Hugo, madre del gran poeta y mujer del general Hugo, evoca en sus Recuerdos la presencia en el palacio Masserano de Madrid de una joven Pepita, hija de los marqueses de Montehermoso, que iba a jugar con sus hijos. La marquesa de Montehermoso era amante del rey José. Ya no estaba en la primera juventud, pero era muy agradable, elegante y bien formada, según el conde de Girardin, «hablaba a la perfección el francés y el italiano y cantaba muy bien, tocando la guitarra, componía versos en todas las lenguas y pintaba lo bastante bien como para lograr un gran parecido en las facciones del rey».²⁸ Se comprende que la reina Julia se quedara en Francia debido a la presencia de esta «Scheherezade» moderna en el Palacio Real. «El señor de Montehermoso, Hortuno de Aguirre - añade Girardin- era un hombretón original, muy ufano de sí mismo, enemigo declarado de la Inquisición, los frailes, los curas y algo más que se puede imaginar.»²⁹ Las mismas razones que echaron en brazos de los franceses a un puñado de intelectuales españoles anticlericales, cuando en realidad la limitación del poder de la Iglesia sólo dependía de ellos.

Goya pintó el maravilloso retrato de una pequeña Marquesa de Montehermoso (París, colección privada), que procede de los descendientes de esta familia. Lleva puesto un sencillo vestido blanco estilo Imperio, y tiene unas flores en la mano. Es una obra llena de gravedad y gracia juveniles, y también de asombrosa modernidad por su estilo sobrio. Más adelante Víctor Hugo dice en varios poemas que Pepita murió a los dieciséis años y tenía esa edad cuando la conoció en Madrid, y él sólo tenía ocho años.³⁰ Pues bien, la única joven que heredó el título en esta época se llamaba María Amalia y se casó en 1817 con el conde de Ezpeleta. He aquí un misterio que sólo se podrá resolver con una investigación genealógica.

Salvo estos pocos retratos, en 1810 apenas hay hechos relevantes en la vida de Goya. El 8 de abril un censo de los franceses alojados en casas de españoles nos permite saber que el pintor seguía viviendo en la calle Valverde número 15, segundo piso, y que desde enero de 1809 tenía como inquilino a un inspector de vestuario militar, M. Posar (?). En estas listas, conservadas en los archivos municipales de Madrid, encontramos a muchos amigos y conocidos del artista que también tenían a franceses en casa.³¹ El 15 de junio Goya asistió a la única asamblea general de la Academia de San Fernando del año 1810, presidida por Hervás, marqués de Almenara, yerno de Duroc.³²

El 25 de octubre de 1810 una comisión formada por Maella, Goya y Napoli elaboró una lista de cincuenta cuadros para ofrecérselos a Napoleón. La mayoría habían sido confiscados en iglesias y conventos. Otros se los habían requisado a Godoy. La verdad es que, excepto unas pocas obras que hoy se consideran valiosas, los cuadros eran del montón.³³

El celo de Maella recibió su castigo en 1814: perdió su puesto de primer pintor de cámara y recibió una pensión en forma de «limosna». Recordemos que el retratista preferido de Fernando VII a partir de 1815 fue Vicente López, a pesar de que había pintado dos retratos del mariscal Suchet. Las simpatías y antipatías del rey en este campo, por otro lado muy cambiantes, se dejaron notar en la represión de 1815.

Como se recordará, la Junta central, que representaba al gobierno legítimo de España después de la batalla de Bailén, se había refugiado en Sevilla el 27 de diciembre de 1808, cuando los franceses volvieron a Madrid. En enero de 1810, cuando José emprendió la expedición de Andalucía, haciendo una entrada triunfal en Sevilla, la Junta tuvo que desplazarse a la isla de León, cerca de Cádiz. Después de nombrar un Consejo de Regencia cuya misión era convocar las cortes, decidió separarse. Entre los miembros de la Regencia estaban el general Castaños, Francisco de Saavedra, el antiguo ministro pintado por Goya, y Manuel Lardizábal. La Regencia y las cortes, reunidas el 24 de septiembre de 1810, abordaron enseguida las necesarias reformas; la supresión de la Inquisición y la redacción de una Constitución provocaron las discusiones más acaloradas. Las cortes volvieron a Cádiz en febrero de 1811, y la Constitución se votó el 19 de marzo de 1812. Su concepción era muy «revolucionaria» y contrariaba a muchos monárquicos liberales. Las cortes, que actuaban en nombre de Fernando VII, no comprendían que estaban trabajando para una «estatua votiva» e ignoraban por completo las verdaderas intenciones del soberano y su camarilla.34

El 26 de junio de 1810 el Banco de San Carlos se dividió en dos. Dieciocho accionistas se reunieron en Cádiz bajo la presidencia del conde de Altamira (el modelo de Goya en 1788). En efecto, la muerte de Cabarrús asestó

un golpe fatal a la sede de Madrid, que bajo la dirección de Manuel de la Torre trató de conservar la mayor parte del capital, porque la causa principal del fracaso del régimen de José Bonaparte en España fue la incapacidad de su gobierno para dominar la crisis financiera.³⁵

Los antiguos ilustrados más o menos comprometidos, como Ceán Bermúdez, Goya y Jovellanos, fueron perdiendo sus apoyos y se encerraron en

el silencio.

RETRATOS DE FAMILIA

Al parecer, los familiares de Martín Miguel de Goicoechea, suegro de Javier Goya, comerciantes vascos desconfiados por naturaleza, no habían manifestado unos sentimientos demasiado francófilos durante la guerra de la Independencia. Agustín, el hermano de Martín Miguel, socio suyo en la firma «Galarza y Goicoechea», le otorgó poder el 18 de mayo de 1808 para que dirigiera sus negocios, y se marchó a vivir a Cádiz, donde pasó toda la guerra. Su primo León de Galarza, director del Banco de España en 1807, trató de dimitir varias veces entre 1809 y principios de 1811, fecha de su muerte.³⁶

En 1814 Martín Miguel y Agustín de Goicoechea renovaron el capital de sus negocios, que habían quedado malparados con las hostilidades, y en 1815 su sociedad era uno de los cinco principales accionistas de la Compañía de Filipinas, que protegería Fernando VII. Por último, un miembro de la «tribu» Goicoechea, funcionario de la secretaría de Estado y de la Guerra en 1815, Juan Bautista de Goicoechea y Urrutia, recibió este mismo año la cruz de Carlos III, según su expediente que se conserva en los archivos nacionales de Madrid y tal como vemos en el retrato pintado por Goya (Museo de Karlsruhe), en el que el modelo aparece condecorado con esta orden, y no con la cruz de José, como se dice por error.³⁷

¿Por qué razón pintó el artista dos buenos retratos de *Martín Miguel de Goicoechea* y su esposa *Juana de Galarza* (Madrid, herederos del marqués de Casa Torres) con una inscripción de su puño y letra que identifica a los modelos, firmados y fechados en 1810? ¿También ellos habían acudido en ayuda del famoso suegro de su hija? Evidentemente, la gorda y plácida Juana no inspiró al pintor. En cambio, Miguel Martín posee cierto empaque y la armonía del colorido es delicada.

Fue probablemente en estos años 1809-1810 cuando retrató a su nieto *Mariano* (Madrid, colección de Larios), de tres o cuatro años, un niño mofletudo enfundado en un frac azul oscuro, que mira a su querido abuelo con una candidez deliciosa. A propósito, ¿cómo es posible que no se conozca ningún retrato de su hijo Javier de niño, «el que se mira en Madrid de hermoso», como escribió en 1789? Las numerosas lagunas de la biografía de Goya dejan sin respuesta esta pregunta.

¿Qué sintió Goya cuando se enteró de la muerte de Cabarrús en Sevilla, el 27 de abril de 1810, después de una corta enfermedad? El antiguo funda-

dor del Banco de San Carlos tenía entonces cincuenta y ocho años, y le habían nombrado ministro de Hacienda del gobierno del rey José. También él, siempre tan optimista, se había hecho ilusiones acerca de la solidez del poder napoleónico y decía ingenuamente que no creía que le colgaran los sublevados si le prendían, porque había tenido muchas atenciones con ellos.

1811, EL AÑO DEL SILENCIO

El 11 de marzo de 1811 nuestro héroe tiene que prestar juramento al rey José debido a la concesión de la cruz de la Orden real de España, la condecoración que no llevará nunca y al parecer le fue concedida de oficio, como se hizo a título póstumo con Juan de Villanueva, el famoso arquitecto muerto en agosto de 1811.³⁸ Cuando nos sumergimos en la confusa historia del reinado de José, advertimos con asombro la gran cantidad de decisiones importantes que se tomaron con desconocimiento de los interesados, en un juego de intereses que provocó un desorden absoluto.

El 3 de junio de 1811 Francisco Goya y Josefa Bayeu hicieron testamento³⁹ ante el notario López de Salazar, y designaron único heredero a su hijo legítimo Francisco Javier de Goya. Pedían que sus restos mortales fueran envueltos en el hábito de san Francisco, y que se dijeran veinte misas rezadas por cada una de sus almas. Como la mayoría de sus conciudadanos, se comportaban como los buênos católicos que habían sido toda su vida. Según la costumbre, anulaban cualquier testamento anterior, aunque «en el momento de su boda no tenían nada», de modo que no habían tenido que testar al nacer su primer hijo. Habría que conocer las causas de esta decisión de 1811. ¿Mala salud de alguno de los consortes, o miedo a morir a causa de la guerra? Para este período carecemos totalmente de referencias privadas.⁴⁰

La vida de la corte del rey «intruso» proseguía a trancas y barrancas. Cuando nació el rey de Roma, José exigió desplazarse a París para felicitar a su imperial hermano. El 23 de abril partió de Madrid, llegando a París el 15 de mayo. ⁴¹ Su esposa, la reina Julia, declaró en aquella ocasión que se quedó helada al verle tan inconsciente de la gravedad de la situación, dando muestras de «una ligereza y una confianza en sí mismo inexplicables». ⁴² Pues sí, esos eran los defectos del pobre rey de los «castillos en España». En el terreno militar José no consiguió nada de Napoleón, pues el emperador estaba resuelto a no dejar en manos de un simple mariscal el alto mando de España, y lo puso en manos del inexperto José, quien creía poseer las mismas dotes de estratega que su hermano menor.

El emperador, que interrumpió sus campañas entre 1810 y 1811, dejó a sus mariscales «pastando» en el nuevo reino de José, porque no sabía qué hacer con ellos en Francia. Así podían vivir a expensas de los españoles en condiciones muy confortables. Soult, Ney, Marmont, Lannes, Suchet, Kellermann, Jourdan, Masséna, Victor, Augereau y Mac Donald, la flor y nata de los ejércitos imperiales, se pasaron de dos a cinco años cada uno en la penín-

sula ibérica, con unas fuerzas desperdigadas, sin gloria y sin éxitos militares positivos. Por culpa de este error táctico imperdonable, debido quizá al temor de que alguno de ellos le disputara el poder, Napoleón perdió su corona. En Santa Helena reconocería su error, pero se guardaría de explicar sus causas a la posteridad.

1812, RUPTURA AFECTIVA Y PRIMEROS SIGNOS DE LIBERACIÓN

La pobre Josefa Bayeu, probablemente a causa del hambre del invierno anterior y de las epidemias, no pudo sobrevivir a estas catástrofes. Murió el 20 de junio de 1812 en su casa de Valverde número 15. El funeral se celebró en la parroquia de San Martín, y fue enterrada en el cementerio de la puerta de Fuencarral.⁴³

Josefa había nacido en 1747 y murió a los sesenta y cinco años, y no a los sesenta, como dice su partida de defunción. La muerte separaba definitivamente a esta pareja que había pasado por tantas tormentas y desgracias durante cerca de cuarenta años. Goya se encontró solo en su hogar. Su hijo y su nuera, de momento, seguían viviendo en la calle Tres Cruces, según un poder 44 otorgado el 9 de junio de 1812 al tío materno de Gumersinda, Mariano de Goicoechea. En octubre tuvo lugar el reparto de bienes entre padre e hijo, y la casa de la calle Valverde pasó a ser propiedad de Javier. Es probable que se fuera a vivir allí después del reparto. Recordemos que en 1824 vivía en el cuarto piso. Goya debió quedarse con el segundo piso hasta que compró la Quinta del Sordo en 1819.45

La aparición de nuevas dificultades de índole política debieron sacarle de su postración. En efecto, el ejército inglés, al mando de Wellington y con la ayuda de los españoles, inició la reconquista de España y Portugal. En enero de 1812 Wellington tomó Ciudad Rodrigo, luego Badajoz, y aprovechando que Napoleón había retirado fuertes contingentes de tropas para enviarlos a Francia en previsión de una nueva guerra, lanzó un ataque en Castilla la Vieja, llegando hasta Salamanca. No lejos de esta ciudad, en Arapiles, infligió una fuerte derrota a los franceses el 22 de julio de 1812. En Madrid, ante la entrada inminente de los ingleses, el 1 de agosto de 1812 el rey José partió en dirección a Valencia, ciudad firmemente defendida por el mariscal Suchet. El 2 de agosto le siguieron los franceses acantonados en la capital con sus familias, y algunos afrancesados que temían la venganza de los patriotas. Moratín, Meléndez Valdés, Bernardo de Iriarte y muchos otros dejaron precipitadamente sus casas y emprendieron un viaje que, con el tremendo calor del verano, fue un verdadero suplicio.46

Goya se quedó en Madrid, pues no se sentía amenazado; al contrario, bien pronto le pidieron que pintara al vencedor de Bonaparte. Nadie se ha percatado de que el retrato de Wellington a caballo estaba acabado quince días después de la entrada del inglés en Madrid, ni de la celeridad con que Goya se puso a trabajar para los libertadores. Debía tener fuertes apoyos en

este bando para que le encargaran semejante honor, de lo que se deduce que los patriotas no le veían en absoluto como afrancesado.

El 12 de agosto de 1812 Wellington hizo su entrada triunfal en Madrid, y el júbilo popular le dejó sorprendido. «Me he encontrado ante un pueblo loco de alegría», escribió, rogando a Dios que le diera suerte para que aquello continuara: «¡Ojalá pueda ser el instrumento de su independencia y felicidad!». ⁴⁷ Su actitud reservada y la sobriedad de su indumentaria militar provocaron la admiración de los españoles, acostumbrados a los perifollos de los oficiales superiores franceses. Un testigo de 1810 dice que no había en él nada que recordara a la pompa fantástica de un comandante en jefe, «no lleva gorro con plumas, ni encajes dorados, ni estrellas, ni medallas, tan sólo un simple sombrero bajo, un cuello blanco y una casaca gris». Sin embargo, en 1812, a los cuarenta y tres años, Arthur Wellesley ya estaba cubierto de honores: en febrero de 1812 le nombraron conde de Wellington y duque de Ciudad Rodrigo, y el 1 de agosto la Regencia de Cádiz le concedió la prestigiosa Orden del Toisón de oro. ⁴⁸

Era un hombre de estatura mediana, fornido, con anchos hombros y fuerte pecho. Tenía un rostro de facciones aguileñas, con ojos azules de mirada penetrante. Eso fue lo que más impresionó al maestro español cuando le retrató. Nos faltan datos sobre este cuadro, el primer retrato oficial de Goya desde hacía tres años.

El 28 de agosto de 1812 el conserje de la Academia de San Fernando le envió la siguiente nota: «Señor don Francisco y mi Dueño. Suplico a Vuestra Merced me haga la fineza de decirme qué gratificación debo dar al hijo del difunto Don Jacinto, por haber clavado el retrato en el bastidor ... su afectísimo Francisco Durán». ⁴⁹ A lo cual Goya contestó enseguida, el mismo día, en el margen de la nota de Durán, de una manera muy pomposa: «Ayer [el 27 de agosto] a estado el Excelentísimo Señor Willington [sic], duque de Ciudad Rodrigo. Se trató de poner su retrato al público en esa Real Academia, de lo que manifestó mucho gusto. Se lo participo a Vuestra Merced para que lo comunique al Señor Don Pedro Franco y se pueda determinar en la sala que se juzgue con más decoro. Es un obsequio a Vuestra Excelencia y al público. No tengo tiempo para nada. Disimule Usted a su afectisimo, Francisco de Goya». Y añade en posdata: «Me parece que se le puede dar dos duros al hijo de don Jacinto». ⁵⁰

Es evidente que a Wellington le gustó su retrato, porque expresó su satisfacción con motivo de su exposición en público. Además, en el asunto había intervenido la Academia de San Fernando, que se había ocupado del aspecto material de la empresa. La nota anterior, que normalmente tendría que estar guardada en los archivos de la Academia, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano. ¿Quién negoció esta presentación en la Academia? Probablemente fue en la sesión del 16 de agosto de 1812, en ausencia de Muñárriz, que se había refugiado en Galicia, y de Silvestre Pérez, que había emigrado a Francia. Sea como fuere, el *Diario de Madrid* del 1 de septiembre de 1812 anunciaba que del 2 al 11 de septiembre se abrirían al público las salas de la planta

principal «de la Academia», de 10 a 12 de la mañana y de 4 a 6 de la tarde. «En una de ellas estarán a la vista el Retrato Ecuestre del ... Generalísimo el Lord Willington [sic] Duque de Ciudad Rodrigo que acaba de executar el primer Pintor del Rey [se entiende que Fernando VII] y Director de la Academia Don Francisco Goya.» ¿Habían nombrado director de la Academia a nuestro pintor para esta ocasión, o se trata de un error del periódico? 51

El escritor Somoza, en 1838 (26 años después) y luego Mesonero Romanos en 1883, difundieron una especie de supuesto altercado entre Wellington y Goya a propósito del parecido de su retrato, que después se ha dado por cierta. Pero un testimonio contemporáneo hallado por Allan Braham apunta hacia otra causa del descontento del general inglés, que luego se habría tergiversado. Cuenta el doctor McGregor en su Autobiografía que había ido a dar cuenta a Wellington del estado de los heridos en la batalla de Salamanca, y se lo encontró «posando para un pintor español que estaba haciendo su retrato». Cuando el médico explicó las medidas que había tomado sin consultar con el generalísimo, Wellington se levantó muy enojado y censuró con duras palabras la iniciativa de su subordinado. El artista español, que no entendía nada, no sabía a qué atenerse. 52 Goya, además de ser sordo, no sabía inglés, y no podía leer en los labios como cuando se hablaba en castellano. ¿Acaso creyó que se referían a él? ¿Tuvieron que tranquilizarle por eso? Es muy posible que los autores posteriores, sin datos de primera mano, se inventaran una versión «romántica» de esta historia. Mesonero Romanos, por ejemplo, dice que el episodio tuvo lugar en la Quinta del Sordo, pero Goya no la compró hasta siete años después. En cambio, hay un artículo publicado en el Época del 14 de agosto de 1863 que parece mejor informado, porque dice que el maestro pintó a lord Wellington en el número 2 (15 antiguo) de la calle Valverde, en el segundo piso, donde vivía Goya.

Gracias a las radiografías realizadas en 1966 en el retrato ecuestre de Wellington, actualmente en el Museo de Apsley House de Londres, sabemos que Goya utilizó un lienzo ya pintado con la figura de un jinete en el que se ha querido ver a Godoy. El cuadro actual mide 2,94 por 2,40 metros. Es una obra de gran tamaño, que al parecer estuvo enrollada en el estudio del maestro, ya que habla del bastidor en el que había estado clavada. Como el paisaje del fondo y el caballo estaban ya pintados, pudo trabajar muy deprisa, pues sólo tenía que pintar encima el nuevo jinete. Curiosamente la montura se parece a la del *Retrato ecuestre de Cristina de Suecia* por Sebastián Bourdon, conservado entonces en el Buen Retiro (hoy en el Museo del Prado), que aparece al galope, no encabritada.

Mercedes Águeda ha publicado recientemente la radiografía de un pequeño lienzo, el *Picador a caballo*, una de las tres obras de Goya que entraron en el Prado en 1819.⁵⁴ Esta radiografía revela la presencia de una pintura anterior, en la que aparece un caballero con tricornio muy parecido al del boceto del *Retrato de Godoy* (?) (colección Wildenstein), pero que mira de derecha a izquierda, como el de Wellington de Londres, e idéntico a este último en la disposición general. En la obra definitiva el duque lleva la cabeza

descubierta, mira al espectador de frente y no lleva uniforme, como un gentleman rider galopando por el campo inglés.

Wellington se marchó de Madrid el 2 de septiembre de 1812, y cabe preguntarse si el busto del general inglés de la National Gallery de Londres

también fue pintado el mes de agosto de 1812.

La historia de este retrato merece algunos comentarios, pues presenta aspectos curiosos, que revelan bien a las claras lo complejo de la trayectoria artística de Goya y arrojan algo de luz sobre las condiciones precarias en las que tuvo que trabajar durante la guerra, a veces sin papel para dibujar. Por ejemplo, un magnífico dibujo a la sanguina y mina de plomo de Wellington (Londres, Museo Británico), casi idéntico al busto pintado de la National Gallery de Londres, salvo en el fondo, está en el reverso de otro dibujo. Los especialistas piensan que es un dibujo preparatorio para un grabado, más que un boceto. Según Mariano Goya, nieto del maestro, que se lo vendió con unas obras famosas a Valentín Carderera, Goya lo ejecutó en Alba de Tormes, después de la batalla de Arapiles, una información rechazada unánimemente por los críticos por razones cronológicas. La verdad es que los datos de Mariano, hombre frívolo y quimérico, no son muy de fiar.⁵⁵

En el reverso de este retrato dibujado de Wellington aparece una cabeza de moribundo vendada, dibujada a la piedra negra. No está claro quién es su autor, y tiene una inscripción no autógrafa: «Fray Juan Fernández, agustino, en el momento de expirar». Se sabe que Goya era muy amigo del fraile agustino Fernández de Rojas, a quien retrató en 1800. Nacido a mediados del siglo XVIII, el religioso había escrito, entre otras cosas, una famosa sátira sobre los «currutacos», publicada en 1792, en la que ridiculiza a los petimetres de elegancia pretenciosa y maneras grotescas o afectadas que inspiran

algunos de los personajes de los Caprichos.56

¿Por qué encontramos unidos estos dos estudios de temas tan distintos? Lo más lógico es pensar que Goya, en 1812, dada la escasez de material, utilizó una hoja que ya estaba dibujada, y no al contrario, porque fray Juan Fernández de Rojas murió en 1817, y en esta fecha el pintor ya disponía de todo el papel que quería, por lo que no tendría sentido que utilizara la otra cara del retrato de un personaje tan ilustre como el generalísimo para pintar a un fraile agonizante. Cabe señalar, extraña coincidencia, que una prueba de un «capricho enfático», «Las resultas» (*Desastre* n.º 72, Museo de Boston), en el que se ve a un moribundo con la cabeza vendada devorado por un buitre, tiene por detrás unas anotaciones a la piedra negra realizadas por Goya referentes a la medalla de la Orden del Baño, concedida a Wellington en 1804.⁵⁷

Los exámenes de laboratorio realizados con el retrato pintado del duque, que pertenece a la National Gallery de Londres, han revelado que Goya modificó las condecoraciones que su modelo llevaba al principio. Puede que en 1812 le pidieran que, salvo la Orden del Baño, pintara las únicas órdenes lusoespañolas que hoy vemos en el uniforme de Wellington, y que en 1814 los pintores ingleses Philips y Lawrence, al retratarle, se encargaran de añadir la estrella prestigiosa de la Jarretera, las insignias de las órdenes austría-

cas y suecas y otras distinciones españolas, el Toisón de oro y la cruz de la Península, para resaltar el carácter europeo de estos honores después de las grandes victorias del general inglés. Así pues, el cuadro del pintor aragonés sólo pudo ser pintado en el período comprendido entre el 2 de agosto y el 2 de septiembre de 1812, ya que además Wellington, que sólo volvió una vez a Madrid para una corta estancia entre el 24 de mayo y el 8 de junio de 1814, después de la entrada de Fernando VII y justo antes de su regreso a Inglaterra, ya no gozaba del mismo prestigio que en 1812, porque era demasiado constitucional a los ojos del rey. Añadiremos que aunque el busto era obra del primer pintor del rey, parece que el general no se interesó por él, ya que pasó a formar parte de la colección de los descendientes de su hermano mayor, y no de la de sus herederos directos. 59

Este retrato realizado por Goya es una imagen cautivadora, cuya verdad desconcierta a la crítica moderna. El maestro trata de definir la personalidad ambigua del general y éste se le resiste con todo su *self-control* británico, no sin dar muestras de cierta sorpresa ante la osadía del pintor. Goya no pinta un «duque de hierro», sino un ser de carne y hueso de facciones aguileñas marcadas por la fatiga, ojos azules de mirada fija, como aguamarinas, boca apretada, tez de color ladrillo claro, postura rígida y severa, en una palabra, nada más opuesto a la figura elegante y artificial pintada por Lawrence en 1814. Pero gracias a Goya podemos entrever el carácter de Wellington, el guerrero capaz de vencer a Napoleón, que fue la antítesis nórdica del corso. ¡Qué lástima que el maestro aragonés no tuviera la ocasión de fijar la imagen del emperador —el verdadero, no el de los aduladores!

Hay otro retrato del general inglés (Washington, National Gallery) pintado por Goya, en el que aparece tocado con un bicornio con plumas, envuelto en su capa al estilo de un embozado, con una inscripción autógrafa: *Terror gallorum*, que procede de la colección del general Miguel Ricardo de Álava. Pudo ser un encargo de este último, y reproduce los rasgos del retrato de Londres un poco dulcificados. ⁶⁰ Álava, marino español de origen vasco que en 1808 se puso del lado de los patriotas, fue oficial de enlace y luego trabó amistad con Wellington. Puede que Goya fuera recomendado por José de Vargas Ponce, diputado liberal en las cortes. Sería interesante investigar más a fondo en este sentido, porque —nunca nos cansaremos de repetirlo— el hecho de que Goya fuera elegido para retratar a Wellington, vencedor del rey José, demuestra sin lugar a dudas que en 1812 el pintor se había puesto del lado de los patriotas.

Capítulo XXI

LAS INCERTIDUMBRES DE LA LIBERACIÓN. VUELTA A LA VIDA PRIVADA, 1813-1814

Los tiempos gloriosos duraron poco para Goya, porque a finales de octubre la noticia del regreso de los ejércitos franceses y de la retirada de Wellington hacia Portugal sembró el pánico en Madrid. El 2 de noviembre de 1812 entró el rey José y partió inmediatamente a dirigir los combates,

pero restableció el poder de las autoridades de ocupación.

El artista tuvo miedo de las nuevas amenazas de secuestro, o bien el plazo legal para repartir la herencia de Josefa Bayeu habría vencido. Sea como fuere, el 24 de octubre se procedió a abrir el testamento ante el notario López de Salazar y se dio autorización para realizar el inventario posterior al fallecimiento de manera extrajudicial. La fortuna de Goya estaba evaluada en 357.728 reales, e incluía: el inmueble de la calle Valverde, las pinturas, el mobiliario, las joyas y la ropa de casa. El dinero líquido ascendía a 156.465 reales (recordemos, como referencia, que Ceán Bermúdez ganaba 15.000 reales anuales).²

El inventario empezó el 25 de octubre de 1812, con la ayuda de su alumno Felipe Abas para las pinturas, José García para los muebles y la ropa, y Antonio Martínez para las joyas. Se pusieron precios muy bajos, que sólo sumaban 11.939 reales. El 28 de octubre tuvo lugar, con arreglo a la legislación española, la partición entre los dos herederos, cada uno de los cuales se quedaba con la mitad de los bienes, o sea 178.864 reales. A Javier Goya le correspondió la doceava parte del dinero líquido, la finca de la calle Valverde por 126.000 reales, deducidos los impuestos, varias joyas, un poco de ropa de casa, la biblioteca, valorada en 1.500 reales, y sobre todo 75 cuadros, la mayoría de Goya excepto dos Tiepolo, dos Velázquez y una cabeza de Correggio incluida entre las estampas pero valorada en 1.500 reales, mientras que dos estampas de Rembrandt sólo se valoraron en 10 reales.³

Francisco Goya se quedó con la mayor parte del mobiliario, la ropa de casa, los trajes, la estufa y la bañera de hojalata, lo que demuestra que en

realidad siguió viviendo en su piso, aunque Javier Goya se había instalado en la calle Valverde tras la muerte de su madre, porque la casa, como ya hemos dicho, tenía cuatro pisos y varias viviendas... El artista se quedó también con un telescopio, un reloj de oro, unas joyas con brillantes (estas últimas valoradas en 18.400 reales), vajilla de plata y casi todo el dinero líquido, 142.267 reales.

De esta forma, si había problemas políticos. Goya ya no era propietario y le resultaba más fácil poner a buen recaudo las joyas y el dinero liquido que los bienes inmobiliarios y los cuadros; su colección particular no corría el riesgo de dispersión. De todos modos la ocupación francesa ya no era tan opresora, porque la campaña de Rusía absorbía a la mayor parte de las fuerzas imperiales, y las tropas francesas que permanecían en España soportaban la presión creciente de los aliados angloespañoles dirigidos por Wellington. La guerrilla, cada vez mejor organizada, debilitaba al invasor, y no tardaría en llegar el momento de la liberación. Por desgracia, con ella no llegaría la paz, porque a la represión del enemigo le sucedieron las depuraciones y venganzas una vez instalado en el trono Fernando VII, no sólo contra los afrancesados, sino también contra los liberales de las cortes.

DEMOSTRACIÓN DEL INTERES DE UNA INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL PARA CONOCER LA OBRA DE GOYA

Según recientes investigaciones la repartición de los bienes de Goya debió realizarse en 1814 y no en 1812, como se creia hasta ahora, quizás a causa de las amenazas que se cernían sobre los funcionarios de la Casa del Rey por los procesos de depuración política. En 1946, cuando Sanchez Cantón publicó la copia del inventario de 1812 que acababa de descubrir, no encontró el original, y se extrañó de que la citada copia llevara el timbre fiscal de 1813-1814. Cruz Valdovinos, que pudo consultar la minuta original del inventario de 1812, demostró (1987) que la copia que hasta entonces se conocía sólo estaba certificada por Javier Goya, y debido al timbre fiscal sólo podía ser de 1814. Además, posee una numeración de las obras cambiada con respecto al inventario realizado en 1812, lo cual demuestra que se hicieron modificaciones entre los dos documentos.

Por último, hoy sabemos que la letra X acompañada de un número que aparece todavía hoy en algunos lienzos de Goya, corresponde a los cuadros que la repartición adjudicó a Javier (Xavier) Goya. Charles Yriarte confirma en 1867 este hecho, al afirmar a propósito del *Autorretrato* del artista de 1783 «que el original lleva la marca que puso el propio Goya en las obras que quería dejar a su hijo», una precisión que ha pasado inadvertida tras su publicación. Ha habido que esperar, pues, a que pasaran 130 años desde la muerte del artista, para que un sector importante de su biografía y su obra esté correctamente documentado. Porque de no existir este inventario de 1812, debemos admitir humildemente que algunas obras maestras del artista se seguirían

situando en los años 1815-1820 por lo moderno de su estilo, y se continuaría justificando la ejecución de algunas de ellas con demostraciones completamente falsas.

Por ejemplo, *Las viejas* del Museo de Lille, que todavía lleva la marca X 23, está apuntado con este número en la copia del inventario de 1812, mientras que *Las majas al balcón* (Suiza, colección particular) y *La maja y la Celestina* (Madrid, colección March) aparecen ambas con el número X 24. *Las viejas* y *Las majas al balcón* formaron parte de la galería española de Luis Felipe en 1838, y fueron compradas a Javier Goya. Hasta 1970 *Las majas al balcón* se conocía sobre todo por su copia de mayor tamaño perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York. Se desconocían sus verdaderas dimensiones y el hecho de que conservaran la marca X 24.

Tras un detallado estudio de estas tres obras —La maja y la Celestina, Majas al balcón y Las viejas— comparándolas con los datos del inventario de 1812, hemos observado que todas tienen el mismo tamaño, 1,61 por 1,07 metros, aunque Las viejas fue agrandada posteriormente unos 20 centímetros de alto y 9 de ancho. Estos añadidos posteriores se aprecian a simple vista y han sido confirmados por radiografías. Además, la escala de los personajes, que están a tamaño natural, es la misma en los tres cuadros. Por último, los exámenes radiográficos han revelado que los habían pintado en lienzos de textura gruesa, ya utilizados por pintores mediocres, para representar escenas religiosas, algunos de cuyos fragmentos se distinguen en los clichés radiográficos. De modo que Goya, a falta de³lienzos nuevos o considerando que se podían aprovechar unas obras sin interés pintadas por otros artistas, los había vuelto a utilizar haciendo que juntaran los pedazos horizontalmente, y así bajo Las viejas aparecen en la parte superior una Crucifixión, una Resurrección a pequeña escala y un personaje superpuesto. Debajo de La maja y la Celestina aparece, en sentido horizontal, el cuerpo medio echado de un personaje desnudo.

¿Formaban estas tres escenas de costumbres, que poseen características similares, una especie de tríptico de connotación social y moral? ¿Por qué en una época tan caótica el artista sintió la necesidad de volver en cuadros de gran tamaño a unos temas que le habían interesado quince años antes, y que se habían concretado en muchos de los grabados de los *Caprichos*, es decir, la sátira de los defectos o vicios atribuidos a ciertas categorías de la sociedad femenina?

Las viejas (que aparecen en el inventario de 1812 con el título de El tiempo) presentan una visión aún más implacable de la coquetería en una mujer de avanzada edad que el Capricho n.º 55, «Hasta la muerte», que trata del mismo tema. En el cuadro vemos un adefesio de rostro demacrado, horriblemente pintarrajeado, con un vestido de baile, adornado con joyas lujosas, que compara su retrato en miniatura con su imagen reflejada en un espejo que le alarga otra mujer negruzca, desdentada como la muerte. El espejo tiene escritas estas palabras por detrás: «Que tal». En el fondo, un viejo barbudo con alas, que sujeta una escoba a modo de guadaña, simboliza el Tiempo o el

dios Kronos de una forma grotesca. La factura es un prodigio de libertad. La pintura, espumosa y crepitante, forma capas espesas aquí y allá, mientras que en otras partes el color apenas recubre el lienzo.

Cuando el embajador sueco Jacob de la Gardie visitó el estudio de Goya en 1815, tuvo que ver cuadros como estos, porque señala que algunos están pintados a espátula o con los dedos... Sus caricaturas son algo fuera de lo común, y la marquesa de Ariza se parece mucho. ¿Se trataba del modelo del cuadro, o del grabado de los *Caprichos*? La hipótesis de que el artista quiso parodiar a la reina María Luisa, por la flecha de diamantes que adorna el tocado de la vieja, semejante a la que luce la soberana en *La familia de Carlos IV*, nos parece poco plausible, porque las infantas, hijas de la reina, también llevaban esta clase de joya, que entonces estaba muy de moda, y no era exclusiva de la familia real. ¹³

En cuanto al segundo cuadro de nuestra trilogía, Las majas en el balcón, el tema no es una invención de Goya, y sin necesidad de remontarnos a las Gallegas en la ventana de Murillo, cuya copia pudo haber visto en el Palacio Real de Madrid, basta con hojear una colección dedicada a la vida popular madrileña en el siglo XVIII para descubrir figuras de mujeres asomadas a los balcones en las fiestas de la ciudad. Zacarías González Velázquez también pintó entre 1803 y 1805 una Maja con mantilla apoyada en el pasamanos pintado de un descansillo, en el fresco que decora la escalera de servicio de la Casa del Labrador de Aranjuez. 14 Pero con Goya pasamos del arte anecdótico a la vida, porque sabe dar una dimensión nacional al tema costumbrista más tradicional. Es evidente que las lindas señoritas con mantilla que pinta el maestro no se limitan a mirar desde sus balcones el espectáculo de la calle, sino que se exhiben para invitar a los transeúntes a subir. Como decía un refrán aragonés, «moño alto y polisón, dama de balcón», lo que significa que esta clase de mujeres presumidas y maquilladas sólo servían para «balconiar». La factura, con empastes anchos y pinceladas vigorosas, posee una eficacia milagrosa. La armonía del colorido, con dominio del marfil y el negro, es más monocromática que la de Las viejas.

El tercer cuadro de la serie, *La maja y la Celestina*, bautizado así en 1928 por Lafuente Ferrari ¹⁵ (en el inventario de 1812 se llama *Joven al balcón*), había llevado el número X 24, que aparece en una vieja fotografía. ¹⁶ El tema, sin lugar a dudas, es la prostitución, porque vemos a una buena moza de formas generosas, de pie con los brazos cruzados, apoyada a la barandilla, y en las sombras la madre celestina pasando las cuentas de un rosario, como la alcahueta del *Capricho* n.º 31, «Ruega por ella», o la del dibujo del cuaderno D, en el que el artista escribió: «La madre Celestina». Es curioso ver cómo en este período de ocupación extranjera Goya vuelve a los tópicos de las fuentes literarias del Renacimiento y el Siglo de Oro español, con alusiones a la famosa obra teatral de Fernando de Rojas, *La Celestina*, o a la novela picaresca *El lazarillo de Tormes*, un episodio del cual está citado en el inventario de 1812 con el número X 25, que todavía se distingue hoy en el lienzo, perteneciente a una colección particular de Madrid.¹⁷

Nadie se ha preocupado nunca de saber quiénes eran las llamativas modelos femeninas de Goya durante la guerra cuando, en contraste con la tristeza del momento, da una imagen resplandeciente de la juventud. Tanto la hermosa muchacha de la *Alegoría de la villa de Madrid* como la guapa maja vigilada por la celestina poseen la misma cara redonda, la misma expresión dulce y feliz. Por el asunto de los cuadros no cabe pensar que se tratara de algún miembro de la familia de Goya o de la de su hijo, pero quizá fuera alguna actriz, ya que el pintor estaba muy vinculado al mundo del teatro.

Con Las viejas, en 1874 entró en el Museo de Lille otra obra maestra de Goya titulada Mujeres de Madrid, y conocida hoy como Jóvenes o Maja leyendo una carta. A pesar de lo que afirman algunos críticos desde finales del siglo XIX, estas dos obras no guardan ninguna relación entre sí, salvo el hecho de estar en el mismo museo. De modo que la antítesis entre «la primavera y el atardecer de la vida» es en este caso totalmente fortuita y carece de cualquier base documental o estética.¹⁸ Las *Jóvenes* no aparecen en el inventario de 1812, y además este cuadro mide 20 centímetros más de altura y 15 más de anchura que el tamaño inicial de las Viejas. Por último, el lienzo, de excelente calidad y muy fuerte, está pintado por primera vez, de forma muy esmerada, como revelan las radiografías. Tiene un número, C 103, trazado con pincel en la parte inferior izquierda, que no corresponde a ningún número conocido de la galería española de Luis Felipe, de la que el cuadro formó parte. En cambio, la grafía de este C 103 parece ser la misma que la del C 104 que ha descubierto una restauración reciente en la parte inferior izquierda de la célebre La fragua (Nueva York, Frick Collection) 19 que también estaba en la famosa galería española de Luis Felipe. Esta última obra sí que posee unas dimensiones y una calidad de lienzo similares a las de las Jóvenes. Al parecer, Javier Goya vendió los dos cuadros al barón Taylor, aunque tampoco aparecen en el inventario de la Quinta del Sordo (la casa de Goya) realizado en 1823-1824. Como es sabido, *La fragua* es una de las obras maestras del artista, y su factura es sorprendente.

Pues bien, cuanto más evidente nos parece la relación moralista y satírica entre las escenas de costumbres X 23 y X 24, con las que Goya ajusta cuentas a título personal, logrando, como decía en 1794, «hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches», tanto más nos parece que las Jóvenes y La fragua pertenecen a una categoría muy distinta, más próxima a los cartones de tapices. En estas dos escenas no hay polémica aparente, sólo ironía, y también violencia, pero el arte de Goya ha ganado poderío con el paso de los años. La sombrilla de la linda maja recuerda al Parasol pintado para el Pardo en 1777, y La fragua evoca el mundo del trabajo. El maestro aragonés estaba acostumbrado a la simbología humanística de la España ilustrada, y es posible que pensara en un tema menos simplista, por ejemplo, una especie de Venus voluble opuesta a Vulcano. La expresión misteriosa de la mujer que lee la carta, las risas de las lavanderas en un lado, y el gesto casi furioso del herrero en el otro, podrían sugerir que se trata de un dúo antagonista entre la

picardía femenina y la fuerza bruta masculina. Hay un apunte de *La fragua*, algo muy poco frecuente en la obra del pintor, que denota una meditación sobre el asunto.²⁰ La actitud del herrero situado en primer plano parece inspirada en la de un Hércules del Renacimiento italiano. De hecho, *Las jóvenes* y *La fragua* poseen una estructura clásica, y las figuras monumentales podrían quedar encerradas en un retículo geométrico, dado el rigor de la construcción de las formas, que recuerda los efectos de la pintura mural, aunque la pasta está extendida con espátula, más que con pincel. Los volúmenes, la luz y las combinaciones de color forman un todo homogéneo, y en ambos lienzos hay un idéntico tratamiento de los magníficos negros, en placas espesas pero con matices suavemente modulados.

En la carrera de Goya hay una regla casi infalible: la calidad del soporte, la factura e incluso los colores guardan relación con la generosidad de los clientes (lo que no le impide pintar obras maestras con medios escasos). De modo que *La fragua y Las jóvenes* debieron ser encargos de algún mecenas, al parecer una vez acabada la guerra, ya que el artista pudo conseguir de nuevo buenos materiales, como atestigua su ficha técnica.

En la colección de Goya de 1812 no sólo había grandes cuadros de costumbres. También había obras anteriores a 1808, como el retrato de *La duquesa de Alba*, el del torero *Perico Romero*, los seis cuadros del *Bandido Maragato*, pintados hacia 1806, algunos lienzos religiosos y doce naturalezas muertas registradas con el número X 11, quizá de los primeros momentos de la ocupación.

La guerra también había dejado su huella: en el X 12 aparecen doce cuadros de los *Horrores de la guerra*, y en el X 18 un *Gigante*, que probablemente sea el *Coloso* del Museo del Prado.²¹

El testimonio del padre Tomás López, fraile de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza), nos permite saber que hasta el final de sus días Javier Goya conservó la mayoría de las obras de pequeño tamaño, que Goya pintó probablemente por iniciativa propia. En la noticia biográfica del artista, este religioso afirma que «estuvo en compañía de algunos profesores de la Academia de Madrid hace unos nueve años en casa de un hijo de Goya establecido en aquella Corte». Javier Goya murió en 1854, de modo que la visita debió realizarse en torno a 1845. Entre las obras de Goya en poder de su hijo, el padre López destaca los tres grandes volúmenes de dibujos clasificados por el propio artista, y una colección de pinturas sobre tabla que representaban los Horrores de la guerra, cuyas medidas eran 31 centímetros de anchura y 20 de altura, muy apreciados por Goya. El padre López añade que también ha visto ocho o diez escenas pintadas en lienzos de unos 80 centímetros, ejecutadas sin pincel, con unas espátulas de caña hechas por el propio pintor, que presumía de ser su inventor. Representaban corridas de toros y asuntos costumbristas. El cartujo admira por último el boceto del cuadro de San José de Calasanz (hoy en el Museo Bonnat de Bayona).22

Este testimonio es muy importante porque demuestra que el maestro

había realizado indagaciones técnicas sumamente originales. También aporta la prueba de que el hijo del artista se había quedado con las pequeñas pinturas de costumbres que aparecen en los dos inventarios de los bienes de Goya: de entrada los Horrores de la guerra, que aparecen en número de doce en el inventario de 1812 (X 12), y los diez cuadros pequeños con el mismo asunto que aparecen en el inventario de 1823-1828; los ocho bocetos de corridas de toros (1823-1828) y los cuatro «cuadros pequeños» de fiestas y escenas de costumbres (1823-1828), unas obras que hoy nos resulta imposible identificar con exactitud, excepto los seis cuadros de tema trágico del inventario de 1812, registrados en X 9, que están repartidos por varios museos y todavía tienen el número puesto.²³ He aquí, pues, un campo en el que nunca se ha investigado rigurosamente, que requiere un completo estudio para relacionar los documentos con las obras conservadas. Por eso nos conformamos con citar las pinturas de la colección de la Romana,24 que se consideran obras maestras en su género. No poseen ninguna numeración y representan escenas de soldados fusilando a civiles, violaciones, pillajes, el interior de una prisión, pintadas en lienzo tanto en sentido horizontal como vertical. La calidad de la escenificación, el refinamiento de la factura y la belleza de la iluminación, a veces rembranesca, revelan que Goya se esmeraba en la representación de estos temas, con los que denunciaba la crueldad humana y la cobardía de algunos seres descarriados que cometen barbaridades con los más débiles, las mujeres, los niños, los enfermos y los tullidos. La denuncia filosófica de estos males no era nueva, pero, a diferencia de otros artistas, Goya le confiere una trascendencia que la hace inolvidable.

VIVIR, CALLAR Y VOLVER A PINTAR, 1813-1814

El regreso a Madrid del rey José en los primeros días de diciembre de 1812 reanimó un poco a los afrancesados; la municipalidad de Madrid volvió a cambiar de rumbo y le pidió a Goya que pintara de nuevo el retrato del rey en el medallón de la *Alegoría de la villa de Madrid*, que había sido borrado en el mes de agosto anterior, siendo reemplazado por la palabra «Constitución». La verdad es que hasta 1872, cuando un alcalde enérgico, el marqués de Sardoal, tomó la decisión de escribir en él las palabras «Dos de Mayo», el medallón sufrió tal cantidad de modificaciones según los avatares políticos, que su historia podría jalonar todos los cambios de régimen entre 1812 y 1872.²⁵

Volviendo a nuestro pintor, el acta del Ayuntamiento de 30 de diciembre de 1812 revela que la administración municipal no estaba bien informada

sobre él:

Se hizo presente haberse notado que en el cuadro alegórico que se halla en una de las salas capitulares *construido por el artífice* José Goya [sic]... se había borrado el rostro del rey José I que se hallaba en él, y puesto en su lugar

la palabra «Constitución». Y en su vista se acordó que se pase oficio a D. *José Goya* autor de dicho cuadro para que inmediatamente concurra a las casas consistoriales y le vuelva a poner en el ser y estado en que se hallaba, borrando la palabra «Constitución» y substituyendo [sic] el rostro del rey José. ²⁶

No parece que esta orden tan perentoria impresionara à Goya, quien debió de pensar, con razón, que esa chapuza era indigna de él. De modo que envió a uno de sus ayudantes, Felipe Abas, para que hiciera esta operación, al tiempo que el 2 de enero de 1813 le pedía sin tapujos al secretario del Ayuntamiento 80 reales de retribución. Es el único documento de 1813 en el que aparece el nombre de Goya.²⁷

Sería conveniente conocer mejor a este grupo de jóvenes pintores que rodearon al viejo maestro durante los años de la guerra: Luis Gil Ranz, León Ortega y Felipe Abas. Este último, hijo de Manuel Abas y Francisca Aranda, nacido en Calaceite (Aragón), tenía treinta y cuatro años en 1812. Estudió en Zaragoza y en 1798 ingresó en la Academia de San Fernando, donde presentó en 1802 una copia del *Cristo crucificado* de Goya. ¿Será el mismo cuadro

que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo?²⁸

A diferencia de David, profesor por vocación y abanderado del neoclasicismo en Francia, Goya, lo mismo que Velázquez, tenía un genio indómito, no se sentía atraído por la enseñanza y no podía crear escuela debido a la absoluta originalidad de su estilo y su factura. De modo que la descendencia artística de Goya ha dado más imitadores de los temas de sus obras que verdaderos talentos. Además, la vuelta de la monarquía absoluta en 1814, con todo lo que tenía de retrógrado, incluyendo el arte, no fue nada propicia para la labor de los pintores jóvenes. Fernando VII apreciaba sobre todo a Vicente López, pintor muy hábil, pero prudente y tradicionalista.

SE ACERCA LA SALIDA DE LOS FRANCESES

Mientras el poder francés controlaba el territorio español, en Cádiz los diputados de las cortes, de forma algo inconsecuente, abolían la Inquisición el 22 de febrero de 1813 y procedían a la elección de una nueva cámara. Al tomar sus decisiones pasaban por alto, a sabiendas, uno o dos aspectos esenciales del contexto político y social español: por un lado el pueblo seguía siendo profundamente católico y apegado a las leyes ancestrales de la Iglesia, y por otro Fernando VII, con quien no mantenían ningún contacto, era un antiliberal furibundo. De modo que cuando las cortes decían que actuaban en su nombre, cometían un error fatal. El 22 de marzo de 1813 el Consejo de regencia provisional creado el 8 de marzo se hizo permanente, y el cardenal Luis de Borbón, arzobispo de Toledo y hermano de la condesa de Chinchón, fue elegido presidente, lo cual no debió gustar nada a Fernando VII.²⁹

Pero en Madrid el rey José, que también se hacía ilusiones, no acababa de creer en la derrota de Napoleón, que se veía venir tanto en Europa como en España. En febrero el emperador le ordenó que estableciera su cuartel general en Valladolid, y no paraba de retirar tropas de la península.³⁰

Según Mesonero Romanos, las autoridades francesas permitieron los bailes de máscaras públicos durante los tres días de carnaval de 1813, y el rey asistió al baile de Caños del Peral disfrazado de «aguador de París». Cuando se leen estos relatos en frío, resulta asombroso ver hasta qué punto los políticos de alto nivel eran irresponsables e incapaces de rendirse a la evidencia de una inminente derrota, cuyas pruebas tangibles se acumulaban a diario.³¹

El pueblo también quiso olvidar el hambre y los dramas de la guerra este año de 1813, y recuperó su alegría en unos carnavales muy animados. El gobernador de Madrid, Guillaume Lafon de Blaniac, era ayudante de campo y amigo personal de José. Cuenta Mesonero Romanos que un farsante, que se hacía llamar don Guillermo, publicó unos anuncios completamente peregrinos en el *Diario de Madrid* de febrero-marzo de 1813 convocando a los madrileños a citas imaginarias. La broma terminó el martes de carnaval (2 de marzo de 1813) con el entierro de don Guillermo a través de Madrid. Del paseo del Prado a las orillas del canal, entre las máscaras, se podían ver oficiales franceses disfrazados con uniformes que iban de la época de Carlomagno a la de Luis XIV.³²

Goya pintó una célebre mascarada en tabla de cedro, que en 1836, en el inventario de su amigo Manuel García de la Prada, llevaba por título Fiesta de máscaras. Su propietario la legó en 1839 con otras cuatro tablas de Gova a la Academia de San Fernando. 33 En 1858, en la obra de Matheron, esta fiesta de máscaras se había convertido en El entierro de la sardina, 34 probablemente porque esta celebración, muy popular en Madrid y que entonces se quería prohibir, marcaba el final de las mascaradas del carnaval y tenía lugar el miércoles de Ceniza, cuando empezaba la Cuaresma, 46 días antes del domingo de Resurrección. Tres personajes tradicionales, el tío Chispas, la Chusca y Juanillo el rompecorazones, acompañados de una muchedumbre bulliciosa, hacían una procesión hasta la orilla del Manzanares donde enterraban un pelele que llevaba sujeta una sardina (se solía llamar sardinas a las mujeres flacas). En el cuadro de Goya no se reconocen los símbolos de este festejo, sino un espectáculo que recuerda más bien al martes de carnaval, con los personajes disfrazados y el pendón con una máscara guasona y repelente; la chica guapa que aparece en el centro extiende el brazo con el mismo gesto que la modelo de la Alegoría de la Constitución (Museo de Estocolmo). Entre las máscaras y los dominós se ven unos oficiales con uniforme del ejército imperial, un cazador y un dragón. Es posible que el artista haya querido recordar de forma burlesca la salida de los franceses y la alegría de sus compatriotas al verse libres. En efecto, quince días después de los carnavales, el 17 de marzo de 1813, José tuvo que marcharse de Madrid, 35 muy a su pesar, y el 27 de mayo los últimos contingentes de su ejército llegaron al País Vasco.³⁶ Hay un estudio del pseudo-Entierro de la sardina en el que aparecen unos frailes, unos curas y un obispo en plena zarabanda desenfrenada. Un examen detallado del cuadro de la Academia de San Fernando con luz rasan-

te ha permitido distinguir esta primera intención en la composición actual, y ha demostrado que fue agrandada por los cuatro lados. Por una razón que desconocemos Goya sustituyó a los religiosos por personajes vestidos de carnaval, y la palabra *mortus* que se leía en el pendón por una máscara gesticulante.³⁷

Sería interesante hacer algunas indagaciones al respecto, porque se cree que los otros cuatro cuadros del legado de García de la Prada, la Casa de locos, la Corrida de toros (uno de los más bellos del artista), una Escena de Inquisición y una Procesión de disciplinantes, todos ellos del mismo formato, fueron pintados durante la ocupación francesa, debido a la audacia de los temas, que en dos casos atacan a la Iglesia y a la Inquisición. Un comentario de Meléndez Valdés en los Discursos forenses publicados en 1821, cuatro años después de su muerte, podría servir de leyenda al cuadro de Goya de los Disciplinantes:

No se alcanza ahora qué puedan significar en una religión *cuyo culto debe ser todo en espíritu y verdad*, esas galas y profusión de trajes, esas hachas y blandones sin número encendidos en medio de la luz del día, esas imágenes y pasos llevados por ganapanes alquilados, esas hileras de hombres distraídos mirando a todas partes y sin sombra de devoción, esas balcones llenos de gentes apiñadas, que en nada más piensan que en lucir sus galas y atavíos ... y ese todo, en fin, de cosas o extravagancias que se ven en una procesión, si no son, en vez de un acto religioso, un descarado insulto al Dios del cielo y a sus santos.³⁸

Esta obra de Meléndez Valdés fue prohibida en 1823, en plena reacción fernandina, ya que según el censor «la humanidad, la beneficencia y la tolerancia [preconizadas por Meléndez Valdés] ejemplos todos que dañan y perjudican a la verdadera instrucción del pueblo español».³⁹

La caridad y la bondad eran los fundamentos de la doctrina cristiana, pero la Iglesia española lo había olvidado, movida por un espíritu de revancha, precipitando así su propia ruina en 1836. Volviendo a los cinco cuadros de Goya, que actualmente están en la Academia de San Fernando, la extraordinaria libertad de su estilo y su factura sugiere que su ejecución fue tardía, entre 1808 y 1814, y no en 1793 como se creía antes. Así, en el supuesto *Entierro de la sardina* se aprecia una manera de pintar las formas con pinceladas negras, llenándolas con rápidas manchas de color, que no existe en las obras de 1790-1800, cuya capa de pintura es más fina y fluida.

El cuadro que hoy se titula *Alegoría de la Constitución*, de 1812, se encontraba hasta 1980 en el Museo de Estocolmo con el título de *Alegoría del Tiempo y de la Historia*. Eleanor Sayre ha demostrado con argumentos convincentes que el personaje principal, una mujer joven que tiene un pequeño libro en la mano derecha, simboliza la Constitución de 1812, publicada con ese formato y votada en las cortes de Cádiz. Al hablar de los techos pintados por Goya en el palacio del Almirantazgo habíamos sugerido que los grandes cuadros alegóricos de Estocolmo podrían proceder de esta decoración ejecutada para Godoy. En efecto, el boceto del antiguo *Tiempo e Histo*-

ria (Museo de Bellas Artes de Boston) presenta diferencias con el cuadro definitivo de la Alegoría de la Constitución, tal como lo vemos hoy. ¿Pudo Goya utilizar de nuevo un lienzo ya pintado, como había hecho para el Retrato ecuestre de Wellington, cambiando la composición destinada en un principio a Godoy para adecuarla al momento político? Los exámenes radiográficos podrían aclarar esta cuestión. La obra, que estaba muy estropeada por antiguos retoques, ha recuperado su frescura con una restauración, aunque los contrastes se han debilitado. No tiene nada de extraño que Goya se sumara a los constitucionales, liberales y patriotas. Pero resulta difícil calibrar la importancia de este compromiso, debido a las distintas opiniones que había entre los liberales sobre la aplicación de las reglas democráticas en España.

Mientras los españoles soñaban con su futuro, la administración del rey José, en marzo de 1813, seguía organizando con sangre fría y determinación el embalaje y transporte de las obras de arte que pretendía llevarse nuestro Bonaparte, sacadas de los palacios madrileños. El 6 de mayo *El Conciso* ⁴¹ puso a sus lectores en guardia, aunque sin encontrar mucho eco, ya que el 26 de mayo de 1813 un importante convoy se llevó las cincuenta obras destinadas al Museo Napoleón. Los franceses consideraron que la selección de 1810, realizada con la colaboración de Goya, era demasiado mediocre, y tres años después, sin la participación del maestro aragonés, Maella, Ramos y Napoli hicieron otra selección que es la que aparece en el inventario Napoleón. Resulta asombroso que en medio de tantos peligros los franceses y sus partidarios españoles se entretuvieran con estas enormes mudanzas. ⁴²

El 2 de mayo de 1813 Napoleón ganó la batalla de Lützen y el alto mando francés de Madrid hizo que corriera la noticia de que el emperador había vencido definitivamente a los rusos, se supone que para engañar a los madrileños acerca de la inminencia de la salida de las últimas tropas que permanecían en la capital. El 24 de mayo se evacuaron los hospitales. El día de la Ascensión, 27 de mayo, el general Hugo salió definitivamente de Madrid, seguido de un convoy de más de trescientos carruajes en los que también viajaban los funcionarios y dignatarios afrancesados, así como una parte del cuerpo diplomático, escoltados por tropas de línea de la artillería. Pero el general Leval, jefe de división, para despistar, 43 se dejó ver por el paseo del Prado, porque temía que la noticia de la partida de los franceses provocara una matanza. De pronto le avisaron de que debía alejarse rápidamente de allí: en todas las calles el tambor tocaba generala para reunir a los últimos efectivos militares, y los habitantes de Madrid, encerrados en sus casas, comprendieron que por fin, tras cinco años de ocupación, se verían libres de los ejércitos napoleónicos. Goya no pudo oír esta señal de liberación y victoria, pero a la mañana siguiente se enteró de que el sol de la libertad acababa de salir. Según distintos testimonios, la conducta de los madrileños durante los dos días en que no hubo ninguna autoridad fue ejemplar. No se produjeron disturbios, probablemente porque aún no había llegado a la capital ningún agitador.44

El 29 de mayo se presentó el famoso guerrillero El Empecinado, del que

existe un hermoso retrato falsamente atribuido a Goya. Se llamaba Juan Martín Díez y había nacido cerca de Aranda de Duero (1775-1825). Su origen era humilde y no había tenido formación militar, pero demostró tener grandes dotes de mando y llegó al grado de mariscal de campo en el ejército regular. La acogida que le dispensó el pueblo de Madrid estuvo a la altura de su fama. ¿Quién podía imaginar que este héroe de la guerra de la Independencia sería ahorcado por los reaccionarios en condiciones denigrantes en 1825?

El pueblo español sabía que uno de los principales artífices de la liberación del país había sido Wellington (lo cual disgustaba enormemente a la camarilla de Fernando VII). No es extraño, pues, que en el teatro del Príncipe se representara durante el verano de 1813 una obra sobre *La batalla de los Arapiles*, y en el de la Cruz un espectáculo sobre la derrota de las tropas francesas en Vitoria el 21 de junio de 1813, que había marcado el fin de la

era bonapartista.46

En la escena final de la comedia *La batalla de los Arapiles* el famoso general inglés, cuyo papel estaba representado por el no menos célebre Isidoro Máiquez, amigo de Goya, entraba a caballo en el escenario, rodeado de comediantes vestidos de aldeanos de Salamanca, que cantaban y bailaban.⁴⁷ Nos gustaría imaginarnos al maestro aragonés asistiendo a una representación tan extraordinaria, en la que aparecían superpuestos dos de sus ilustres modelos, aunque sin duda él personalmente preferiría una formulación menos artificial de los sucesos contemporáneos.

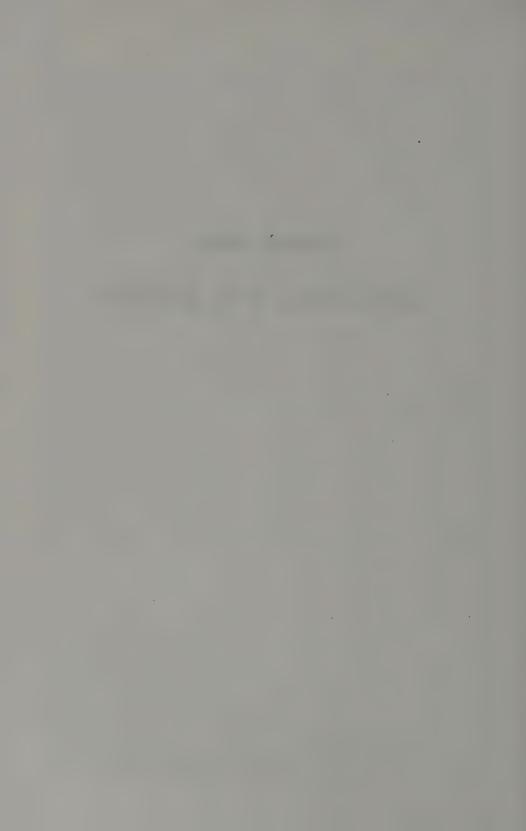
Este teatro político es revelador del estado de ánimo de muchos españoles de la época, entre los que seguramente se encontraba Goya, que reaccionaban con el sentido común de Sancho Panza ante la complejidad de las ideologías y los fanatismos imperantes. Nadie ignoraba la parte esencial que había correspondido al campesinado, al mundo obrero y al bajo clero en la defensa del país, porque entre todos formaban las nueve décimas partes de la población, y sus motivaciones eran más pasionales que intelectuales. Además, la falta de un ejército regular fuerte y bien estructurado, a causa de la ineptitud de Godoy en este campo, les había llevado a creer que se podía combatir victoriosamente sin jerarquía ni formación técnica. De ellos se podría decir: «No son militares, pero ¡qué soldados!». Mientras las grandes potencias europeas, con sus imponentes ejércitos, habían sido incapaces de resistir al emperador, el pueblo español se consideraba el primer vencedor de Napoleón. Es sabido que los generales ingleses deploraban la falta de conocimientos tácticos de los oficiales superiores españoles, la mayoría de los cuales eran bastante jóvenes y no tenían la experiencia de sus mayores, Ricardos, La Unión o Urrutia. En cambio, el estado mayor inglés apreciaba la eficacia e intrepidez de los guerrilleros, impulsados por una fe católica intensa y poco sensibles a las reformas jacobinas de los liberales. La mayoría de los ideólogos liberales o afrancesados pertenecían a la burguesía o a la aristocracia ilustrada. Impresionados por los excesos de la Revolución francesa, rechazaron las aspiraciones populares democráticas surgidas de la guerra de la Independencia, so pretexto de que la ignorancia de las personas humildes, en su mayoría analfabetas, y su tendencia a sacar provecho de la violencia eran un obstáculo para la renovación de España. Algunos llegaron a convencerse de que la importancia que se daba al papel de los simples ciudadanos en la liberación de la nación era excesiva. Esta desconfianza en el pueblo no era nueva en muchos de los ilustrados. Hasta el generoso, aunque aristocrático Jovellanos escribía en 1790: «... conviene dificultar la entrada a los espectáculos públicos a la gente pobre, que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero, y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa». ⁴⁸ En la misma línea, los liberales de los años 1812-1814 consideraban que el pueblo no era capaz de entender los mecanismos de un Estado moderno, y por lo tanto no debía tener responsabilidades políticas de primer orden. Se comprende que en 1814 ese pueblo no moviera un dedo para socorrer a los liberales. Además, la actitud de estos últimos era regresiva con respecto a los esfuerzos realizados durante el reinado de Carlos III, cuando la educación y la instrucción de las masas a través de las instituciones religiosas llegaron a ser una de las principales preocupaciones del régimen.

Atrás había quedado la época en que las pinturas de Goya adornaban las paredes de los palacios reales con escenas de faenas agrícolas, cuyo realismo era elogiado por los reyes. Como muchos otros, el artista debió tener sus esperanzas puestas en la vuelta de los Borbones. Seguramente pensaba que Fernando VII sabría apreciar el valor de sus temas más humildes, y que la visión de cuadros como *El dos de Mayo*, que recordaba el heroísmo de los madrileños, entusiasmaría al joven monarca, como había entusiasmado a su ilustre abuelo la grandeza de la vida campesina cantada por el maestro aragonés. Lo que no sabía o no podía imaginar era que Fernando VII desataría una feroz persecución contra los liberales, los afrancesados y los guerrilleros. El rey, insensible al heroísmo de su pueblo como nación, sólo se preocupó de vengarse de las humillaciones sufridas durante los anteriores veinte años. La palabra patriotismo no tenía sentido para una persona como él, que razonaba en términos dinásticos.

Compared to the state of the st

range to the plane product when products and the product of the pr

Quinta parte LA GLORIA Y EL EXILIO



Capítulo XXII

UN HIMNO A LA GLORIA DE ESPAÑA. EL AÑO DE LAS OBRAS MAESTRAS SIN IGUAL, 1814-1815

El 11 de diciembre de 1813 Napoleón le hizo la última jugarreta de su reinado a la desdichada España. Firmó con Fernando VII el tratado de Valençay, que ponía fin a las hostilidades y liberaba al rey, hasta entonces prisionero. El Consejo de Regencia había hecho una entrada solemne en Madrid el 5 de enero de 1814, y al mismo tiempo llegó el duque de San Carlos, enviado por el rey para que sondeara la actitud del gobierno provisional español. La Regencia no pudo admitir una paz negociada sin su consentimiento, y San Carlos volvió a Francia con esta respuesta, que provocó la ruptura entre ultras y liberales. Las cortes se instalaron en Madrid el 15 de enero de 1814, en el viejo teatro de Caños del Peral.

El primer enfrentamiento serio entre los diputados se produjo el 3 de febrero de 1814, cuando las cortes decidieron las condiciones bajo las cuales Fernando VII debía regresar a España, las etapas de su viaje y su juramento a la Constitución. Los ultras consideraban que el rey era soberano y no debía someterse a la voluntad de una asamblea parlamentaria. El 15 de febrero el general Castaños, el vencedor de Bailén, reunió a un grupo de políticos ultras, que decidieron reemplazar a la Regencia. Es difícil creer que las cortes no estuvieran al corriente de la amenaza de un golpe de Estado, ya que incluso un períodico como El Conciso mencionaba este peligro el 17 de abril, y pese a que el Manifiesto de los Persas, firmado por 69 diputados oscuros, entre ellos 34 eclesiásticos, que estaba listo el 12 de abril, se mantuvo en secreto hasta el 10 de mayo.² Pero las cortes, con la euforia de encontrarse en Madrid, confiando imprudentemente en el apoyo popular, no hicieron caso de estos avisos que les llegaban desde varios lados. Además estaban enfrascadas en la preparación del aniversario del 2 de mayo de 1808, un acontecimiento en el que el rey no tenía arte ni parte.

Gova debía estar al corriente de estos proyectos, porque el 9 de marzo de 1814 oímos hablar de él oficialmente por primera vez en un año. En esta fecha Juan Álvarez Guerra, miembro del gabinete de don Luis de Borbón en el Palacio Real, le escribe en nombre de este último al secretario interino del Despacho de Hacienda del gobierno de la península, para comunicarle que el pasado 24 de febrero el artista se ha dirigido a la Regencia del reino para «manifestar sus ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las mas notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurreccion contra el tirano de Europa». El pintor le ha explicado el estado de absoluta penuria en el que se encuentra. No puede correr con los gastos de la obra, y pide una ayuda al Tesoro público para poder hacerla. Don Luis de Borbón, según Álvarez Guerra, «en su vista y teniendo S.A. en consideración la grande importancia de tan loable empresa y la notoria capacidad de dicho profesor para desempeñarla, ha tenido á bien admitir su propuesta, y mandar en consecuencia que mientras el mencionado Don Francisco Goya esté empleado en este trabaxo, se le satisfaga por Tesoreria mayor, ademas de lo que por sus cuentas resulte invertido en lienzos, aparejos y colores, la cantidad de mil y quinientos reales de vellon mensuales». El representante del cardenal Borbón añade que es preciso que el pago de este encargo sea efectivo y puntual «para que a tan ilustre y benemérito Profesor no le falten en su avanzada edad los medios de subsistir».4 El 14 de marzo se trasladó la orden al tesorero general, que la recibió ese mismo día.5 El joven príncipe del palacio de Arenas de San Pedro no se había olvidado del pintor preferido de su padre, y treinta años después, ya en la dirección del gobierno, seguía considerando al pintor un protegido de la familia. Algunos críticos de arte han señalado que el artista exageraba mucho su precaria situación, ya que en 1812 disponía de unos 150.000 reales de dinero líquido. Esto supone obviar que a falta de ingresos fijos, gastar el capital lleva rápidamente a la ruina, y que la familia de su hijo vivía de unas rentas constituidas por su padre y seguramente mermadas por la guerra. A lo largo del año 1814 veremos que Goya trata repetidamente de ingresar dinero fresco, y así el 27 de marzo hace un intento de que la Academia de San Fernando le entregue los 9.000 reales acordados en 1808 como pago por el retrato de Fernando VII.6

Aunque no tenemos ninguna prueba documental precisa que relacione el encargo de la Regencia con las pinturas de Goya que conmemoran los sucesos del 2 y el 3 de mayo de 1808, se suele admitir esta relación. Beroqui, que había descubierto la carta de Álvarez Guerra, decía que pese a sus investigaciones no había podido encontrar ningún otro documento referente a este tema en los archivos madrileños. ¿Existía una conexión entre las intenciones de la Regencia y el plan que propuso a las cortes el diputado liberal Canga Argüelles el 19 de marzo de 1814, para una conmemoración del 2 de mayo de 1808 que giraría en torno al traslado solemne de los restos de Daoíz y Velarde a la catedral de San Isidro de Madrid? Canga Argüelles proponía que se ofreciera un precio al pintor «que mejor representara una de las escenas más interesantes de las que presenció en el 2 de mayo de 1808». La Acade-

mia de San Fernando quedó encargada de reunir las obras, calibrar su mérito y repartir los premios. El cuadro premiado se expondría en la sala de las cortes, y los gastos correrían a cargo del Tesoro público. Parece ser que este proyecto votado por la Junta no se llevó a cabo, pero coincidía con los objetivos de Goya.⁷

Mientras tanto Fernando VII, haciendo caso omiso de las cortes, se dirigió a Zaragoza, luego a Valencia, y desde allí se preparó para acabar con la Regencia y las cortes. Napoleón había abdicado el 6 de abril de 1814, con enorme alivio de toda Europa, y el rey de España ya no tenía que pedir permiso para actuar. En Madrid todos estaban muy ocupados con los preparativos del aniversario del 2 de mayo, y según Mesonero Romanos, cuyo relato conviene releer, esta conmemoración fue una verdadera jornada de comunión nacional como él jamás volvería a ver en España⁸ (murió en 1882).

La exhumación solemne de los restos de las víctimas del 2 de mayo dio lugar a una impresionante manifestación religiosa organizada en el Campo de la Lealtad, en la colina del Paseo del Prado (casi enfrente de la calle San Jerónimo). Los lamentos de las familias de los mártires se mezclaban con las plegarias del clero. El cuerpo de artillería había encargado la construcción de una magnífica carroza triunfal adornada con pinturas y relieves para llevar los restos de Daoíz y Velarde por las calles de Madrid aquel 2 de mayo de 1814.9 En otra carroza más modesta se llevaban las urnas con las cenizas de las víctimas civiles. Todos los testimonios contemporáneos coinciden, ya sea el de Basilio S. Castellanos, el de Wenceslao Argumosa o el de la Gaceta de la Regencia: las cortes habían querido resaltar el papel de los militares en los sucesos que se conmemoraban, pese al tributo pagado por el pueblo, y el despliegue de los regimientos de artillería era impresionante. Sólo un periódico efímero, El amante de la libertad civil, se atrevió a lamentar que todos los honores se hubieran rendido a Daoíz y Velarde, cuya carroza estaba adornada suntuosamente, mientras que la de los humildes mártires del 2 de mayo avanzaba casi sola.¹⁰ Se comprende por qué no podían figurar en esta manifestación las grandes obras de Goya que glorificaban a los «humildes mártires» traicionados por los liberales. Sin embargo, parece claro que el artista pintó estos cuadros para la ocasión. En efecto, Charles Yriarte, probablemente informado por Carderera, que tenía una pequeña copia (?) del Dos de Mayo, afirma en 1867 «que este lienzo [el 3 de mayo] pintado para el aniversario del Dos de Mayo ... debió figurar como decoración en la época en que se pasaba revista solemne en el campo mismo de la Lealtad». 11 Pero ninguno de los contemporáneos alude a la presencia de una obra de Goya en 1814 durante la conmemoración del 2 de mayo de 1808. Los dos cuadros de Gova (Madrid, Museo del Prado) debieron chocar incluso a los propios admiradores del maestro, sobre todo Los fusilamientos, dramático, arrebatador, desprovisto de énfasis teatral, que quizá por primera vez en la historia del arte mostraba con una verdad desgarradora el espanto de las víctimas y la fría crueldad de sus verdugos. En contraste sobrecogedor, el espléndido cielo nocturno de Madrid del mes de mayo, la dulce luz amarilla de la linterna

y las alusiones inequívocas al martirio cristiano, el hombre con los brazos extendidos y estigmas en las manos, como un Cristo crucificado, y el fraile arrodillado de la izquierda, con su tonsura bien visible, toda la escena encerrada en una composición de una fuerza y un rigor admirables. Goya representaba en este cuadro la guerra, la verdadera, la que él había vivido, con imágenes inexpiables, y no la que las facciones políticas querían que se reflejara prudentemente en los cuadros, con campos de batalla limpios y protagonistas decentes. De modo que alguna mano piadosa escondió estos testimonios, que se consideraban extravagantes, primero probablemente en las reservas de la Academia de San Fernando y luego en las del Prado, hasta 1834. Expuestos en los «pasillos oscuros» hasta mediados del siglo XIX, hubo que esperar a los años setenta de este siglo, tras la revolución de 1868, para que se incluyeran en el catálogo del Prado (en 1872).

En mayo de 1814 los hechos se sucedieron con rapidez, lo cual explica el silencio creado en torno a los dos lienzos de Goya, que se habían vuelto muy comprometedores con el cariz que había tomado la situación. El 2 de mayo de 1814, con su exaltación del ejército, los liberales traicionaron el ideal que antaño habían defendido. Este ejército, de nuevo en el poder y rehabilitado gracias a ellos, no tardaría en acabar con todos. En efecto, Fernando VII, que se encontraba en Valencia, abolió la Constitución el 4 de mayo y decretó la vuelta al absolutismo, neciamente convencido de que podría retroceder a la situación en que se encontraba España en 1789. Nombró un gobierno dirigido por el duque de San Carlos, político mediocre. Estas decisiones se mantuvieron en secreto, y las cortes no se enteraron. Eguía, oficial absolutista, fue nombrado capitán general de Castilla la Nueva, y recibió la orden de ocupar Madrid con el apoyo del general Elío, que estaba en la plaza. La noche del 10 de mayo de 1814 treinta y dos destacados liberales fueron detenidos en sus casas, completamente desprevenidos. Diputados como el conde de Toreno, Agustín Argüelles, el famoso geógrafo Antillon y el actor Isidoro Máiquez pasaron a la cárcel y luego fueron deportados.12 A la mañana siguiente se clausuraron las cortes, que se acababan de instalar suntuosamente en el convento de María de Aragón.

Fernando VII y su camarilla, a quienes Napoleón por lo menos había enseñado a dar un golpe de Estado, pudieron hacer una entrada triunfal en Madrid el 13 de mayo de 1814 (y no el 7 o el 9, como afirman a veces autores de prestigio). La unión nacional apenas había durado unos días. Las calles de la ciudad fueron recorridas por bandas organizadas que sembraban el terror y perseguían a los sospechosos de liberalismo. La sala de las cortes fue saqueada.

De este modo, tras cinco años de guerra espantosa, España, en vez de disfrutar de la paz, se vio arrastrada por un torbellino interminable de odios, luchas intestinas, venganzas y motines. Los absolutistas y los liberales, incapaces de atajar la crisis que las hostilidades habían dejado en herencia, se enzarzaron en luchas enconadas y estériles para conquistar o conservar el poder. Podemos imaginarnos el estupor, la rabia y la angustia de Goya ante

una confusión tan insensata. Más adelante los Caprichos enfáticos y los Proverbios reflejarían su sentimiento íntimo de desasosiego y desesperación, pero de momento, tan pragmático como siempre, trató de sobrevivir y de no convertirse en un proscrito. El duque de San Carlos no perdía el tiempo: el 21 de mayo de 1814 nombró a Gonzalo José de Vilches para que realizara la depuración entre el personal de la Casa del Rey. Vilches, juez de la Sala de Alcade, era un viejo conocido que en 1790, bajo las órdenes del ministro Lerena, había perseguido a Cabarrús cuando procesaron a este último. Tenía fama de duro y diligente, y realizó su tarea con la energía que cabía esperar; transcurrido menos de un año la conducta del personal de Palacio durante la ocupación, mirada con lupa, estaba en condiciones de ser castigada o recompensada. Se dividió a los funcionarios en cuatro clases: los que no habían aceptado un empleo del Usurpador, los que habían seguido en los mismos empleos que en 1808, los que habían ascendido y los que no sólo habían servido al Usurpador, sino que se habían aprovechado de su protección para perseguir a los españoles fieles a los Borbones y comprar bienes nacionales.14

Goya, según testigos de descargo, no había tocado su sueldo durante cinco años (de modo que no había desempeñado su trabajo de primer pintor de cámara), ni había ostentado la condecoración de José, ni por supuesto había comprado bienes nacionales. Le describieron como un viejo sordo que vivía enclaustrado en su casa. Era una postura muy valiente en un hombre tan famoso como él, aunque en 1809 hubiera pagado su libertad con algunas pequeñas concesiones al círculo del gobierno del rey intruso. El otro primer pintor de cámara, Mariano Salvador Maella, que siguió desempeñando su función en la corte de José, fue sancionado severamente. 15 Sería interesante conocer la proporción de miembros de la Casa del Rey que fueron absueltos en 1815, para valorar debidamente la inocencia política atribuida al maestro. Goya designó a tres testigos para esta investigación: Fernando de la Serna, el director de Correos cuya valiosa declaración hemos citado ya, Antonio de Gámir, consejero de Indias, y Antonio Bailó, el famoso librero de la calle Carretas, casado con la bella María Mazón, retratada por el pintor en 1807. En la declaración de Bailó queda patente su fidelidad al maestro y el afecto que le profesa. 16 En cuanto al cura de la parroquia de San Martín, se limita a atestiguar que Goya no ha llevado nunca la cruz de la Orden de José. La junta municipal del distrito añade que el artista no ha comprado bienes nacionales, un acto considerado como el peor de los crímenes. Dada la unanimidad de estos testimonios el 8 de abril de 1815 se le declaró no culpable de colaboración, con el mérito, además, de «haverse dedicado a perpetuar con sus pinceles los momentos de horror que circundaron a Zaragoza su patria, y las ruinas causadas en ella por los enemigos», 17 según reza la sentencia. En las instrucciones que el duque de San Carlos remite al tesorero general el 15 de abril de 1815 18 para que reanude definitivamente el pago de sueldos al personal de la Casa del Rey clasificado en la primera categoría, sólo hay ocho nombres, entre ellos Goya y su hijo Javier.

El maestro había pintado a Fernando VII en 1808, dado que era el pintor

español más famoso de su tiempo. Nada más normal, pues, que los monárquicos convencidos le pidieran un retrato oficial del soberano en 1814. También en este caso hay indicios de que, como de costumbre, Goya recurrió a sus contactos para lograr este fin.

Pero a Fernando VII no le gustaba mucho su prestigioso primer pintor de cámara, que había contado con la protección de la reina María Luisa y de Godoy. Por otra parte, entre el 16 de abril y el 5 de mayo de 1814, durante su estancia en Valencia, había coincidido con Vicente López. Apreciaba su elegancia artística y su reserva psicológica, y no le tuvo en cuenta que hubiera retratado al mariscal Suchet. El 26 de julio de 1814, poco después de su entrada en Madrid, exigió que fueran a buscar a López el pintor, y éste, en cuanto llegó, ejecutó el retrato ecuestre del «Deseado». En 1808 Vicente López ya había pintado un *Fernando VII con el manto de la orden de Carlos III*, una obra de la que se hicieron numerosas copias. La mejor está actualmente en el Ayuntamiento de Valencia. Es indudable que Goya utilizó una de las copias como modelo para tres de los cuatro retratos del rey que realizó en 1814 a petición de distintos organismos.¹⁹

La ciudad de Pamplona fue la primera de la lista de clientes. Su agente en Madrid, Francisco Ignacio de Arrieta (¿tal vez pariente del encargado de negocios de Cabarrús?), escribió el 16 de julio de 1814 a la Diputación de Navarra: «nadie me da razon de ningún Pintor Navarro que pueda hacer el retrato de Su Magestad. Los más salientes que hay en este ramo son Goya, que es Aragonés, y según el concepto público el primero [la cursiva es nuestra], y Don Agustín Esteve». El 27 de junio siguiente comunicó que le había encargado al maestro aragonés un retrato del rey de medio cuerpo, y el 11 de julio avisaba de que la obra estaba terminada y el autor pedía 2.000 reales; fue enviada a Pamplona el 18 de julio. En este caso Goya se limitó a inspirarse para la cara del rey en el retrato ecuestre que había pintado en 1808, con la cabeza mirando hacia la derecha.³⁰

Esta vez no hacía falta hacer que el monarca posara, pero el pintor había podido observarlo de cerca el 5 de julio de 1814, cuando Fernando VII presidió una sesión solemne de la Academia de San Fernando, la segunda a la que asistía el maestro en cuatro años.²¹ Podemos imaginarnos a Goya inmóvil, aislado en su sordera mientras sus ojos inquietos, en su rostro surcado de arrugas, no paran de registrar, escudriñar y analizar sin piedad las facciones poco agraciadas del monarca que se acerca a la treintena, y al que lleva seis años sin ver. Al parecer Goya solía decir «que quien aspirase al nombre de artista debía ser capaz de reproducir con el pincel o el lápiz los rasgos esenciales de cada escena o cada suceso, después de haberlo visto una vez».²² Dotado de una memoria visual prodigiosa, como todos los grandes creadores, el maestro, además, sabía distinguir los signos característicos de la personalidad de sus modelos, tal como hemos ido comprobando a lo largo de esta obra. Aquel día le bastaría con estudiar a Fernando VII para advertir su abotargamiento, su mandíbula prominente, su boca en acento circunflejo pegada a la nariz, su mirada esquiva, su incapacidad para observar a las personas de frente, y al mismo tiempo una expresión brutal y vulgar, una falta de soltura, defectos que explican por qué no fue un gran rey.

De todos modos Goya tenía sentido práctico, conocía los usos de la corte, y para los encargos siguientes decidió imitar la postura y la actitud del retrato del rey pintado por López en 1808, que era muy del agrado del monarca. De modo que tanto el *Retrato con manto real* (Museo del Prado), como el retrato con uniforme de *Coronel de la guardia* para el Ayuntamiento de Santander, por el que le pagaron 8.000 reales el 1 de diciembre de 1814, que fue ejecutado en quince días,²³ o también el retrato en un *Campamento militar* (Museo del Prado), los tres con el mismo valor estilístico, presentan al rey en la misma actitud, con el cuerpo vuelto hacia la izquierda y la cabeza de medio perfil a la derecha, una posición inspirada en el prototipo de Vicente López, aunque Goya acentúa el movimiento forzado del cuello del monarca, que parece aquejado de tortícolis.

En cambio, la obra maestra de la serie, el retrato que pintó para el Canal Imperial de Aragón, posee una construcción anatómica verosímil, con el cuerpo y la cabeza de medio perfil a la derecha y un buen tratamiento del rostro del rey. La factura admirable convierte el manto rojo en un verdadero alarde pictórico. En este caso Goya echó mano de todos los recursos de su genio de colorista. ¿Llegó a posar el rey para este retrato? En efecto, Martín de Garay, a la sazón protector del Canal Imperial de Aragón en Zaragoza, amigo de Palafox, señala al realizarse el pago de 1815 que Fernando VII se había «servido aprobar en Real Orden de 20 de Setiembre del año pasado el encargo de dos retratos pintados por Goya, el uno de Su Magestad y el otro del Señor Duque de San Carlos», para ser colgados en uno de los salones de la dirección del Canal. Martín de Garay había pedido a un sacerdote residente en Madrid, don José Blanco, que siguiera al tanto del asunto, y al año siguiente, el 16 de julio de 1815, se pagaron por estas dos obras 19.000 reales y pico.²⁴

Goya volvía a trabajar, como vemos, con clientes de antes de la guerra, empezando por los aragoneses. Pronto restableció su situación económica. El 12 de octubre de 1814 volvió a cobrar su sueldo de pintor de cámara por primera vez desde 1808, pagadero cada cuatro meses, con retroactividad al 1 de mayo de 1814.25 Las autoridades responsables habían anunciado que habría que esperar a los resultados de las investigaciones de depuración para que los funcionarios de la Real Casa volvieran a cobrar sus retribuciones, y Goya, tal vez preocupado por ello, le escribió a Gonzalo Vilches el 4 de noviembre para exponerle su caso, diciéndole que había preferido «malvender» sus jovas antes que aceptar las proposiciones del Usurpador.²⁶ Esta gestión debió surtir efecto, ya que según las nóminas de la Tesorería general publicadas por Sambricio en 1946 vemos que a partir de octubre de 1814²⁷ el pintor cobró su salario anual de 50.000 reales sin interrupción hasta su jubilación en 1826, salvo durante las penurias de la tesorería que no aparecen en las cuentas oficiales. Estos datos son de gran valor, porque también atestiguan la fidelidad patriótica y dinástica del maestro y disipan las dudas sembradas por algunos al respecto.

No todos sus clientes eran tan solventes como la dirección del Canal de Aragón. Tal era el caso del general Palafox, cuya fortuna familiar se había perdido en la guerra y, a pesar de su adhesión a Fernando VII, pronto fue apartado de la corte. No obstante, había encargado su Retrato ecuestre a Goya, quien le escribió el 14 de diciembre de 1814 para anunciarle que lo había terminado «aunque con muchos trabajos por la escasez de colores y aceites adulterados, que no dejan sacar los colores sino llevan mucha porción de estracto de saturno [plomo]; con todo, es la mejor obra que de mis manos a salido».28 El 4 de enero de 1815 da las gracias al noble señor por sus elogios, para pasar acto seguido a los problemas técnicos, explicando cómo había que transportar el lienzo y fijarlo en el bastidor. Añade que «el lienzo no es mantel porque es muy perecedero y flojo» sino que «es lienzo muy fuerte y muy a mi gusto».29 ¡Genio y figura! En vez de expresar sus respetos al héroe de Zaragoza en términos halagadores, le da una serie de consejos prácticos para la buena conservación de su obra y, probablemente, justificar también el esmero con el que la ha ejecutado. Pide 100 doblones (8.000 reales) como «socorro», dando a entender que le ha hecho un precio especial, tratándose de una persona tan admirada por él. Por desgracia, estos argumentos no surtieron efecto, y el general no debió retirar su retrato, porque Javier Goya se vio obligado a escribirle tres años después de la muerte del pintor comunicándole que, entre los cuadros heredados de su padre, había un Retrato ecuestre del citado Palafox valorado por Vicente López en 8.000 reales, es decir, el precio que le había puesto el maestro en 1815.30 ¿Pagó el general su retrato en aquella ocasión? Sea como fuere, la obra pasó a manos de su familia hasta 1884, cuando su hijo la legó al Prado.

Goya tenía buenas razones para estar orgulloso de su trabajo: el *Retrato ecuestre de Palafox*, firmado y fechado en 1814, es una obra magnífica, de maravillosa ejecución. Llama la atención, en cambio, la falta de vigor de las facciones del valiente soldado, retratado con treinta y nueve años, cuyo rostro es todavía juvenil, con expresión soñadora, que contrasta con su actitud guerrera. Una vez más, y quizá de forma involuntaria, el pintor nos desvela los secretos de la carrera del célebre oficial aragonés, más apasionado que razonable.

En este agitado período no resultaba fácil quemar las etapas de la vuelta a la vida normal. En la vida del pintor aparecieron obstáculos inesperados. Como es sabido, la Inquisición volvió a las andadas el 22 de julio de 1814, y los calificadores se pusieron manos a la obra con su celeridad acostumbrada. Nada más importante para el futuro de la Iglesia que descubrir algunas *Venus* pintadas sobre lienzo. En noviembre de 1814 un delator informó que en el depósito donde estaban secuestradas las colecciones de Godoy había cuatro cuadros de mujeres desnudas.³¹ Ya que no se podía llevar a juicio a Ticiano, por lo menos se podría castigar al libertino de Goya, autor de dos de las citadas *Venus*, calificadas de «obscenas» (sobre todo la vestida, diría más adelante Eugenio d'Ors), que en realidad eran la *Maja desnuda* y la *Maja vestida*. El 16 de marzo de 1815 (y no el 16 de mayo, como publica por error Sánchez

Cantón), Goya fue convocado por el inquisidor-procurador Zorrillo de Velasco para reconocerlas «y declarar si son obras suyas, con qué motivo las hizo, por encargo de quién y qué fines se propuso».³²

No sabemos cómo terminó este asunto, porque como ya hemos dicho el interrogatorio de Goya ha desaparecido del expediente. En esas fechas estaba retratando al todopoderoso duque de San Carlos, y debieron pedirle a la Inquisición que hiciera la vista gorda, ya que además ciertas revelaciones podrían salpicar a la familia real. Podemos imaginarnos la reacción furiosa de Goya, que con este asunto sentiría renacer su aversión a la «Santa». De sobra sabía que en este caso lo que le preocupaba a la Inquisición no era la moral pública, ya que casi nadie había visto nunca un desnudo femenino pintado, y la prostitución, extendida por todas las clases sociales y combatida sin éxito por la Inquisición, nada tenía que ver con las distracciones privadas de algunos grandes señores. Lo que querían los miembros ultras de la Iglesia era llegar hasta Godoy, antiguo mecenas de Goya, quizá ayudados por enemigos personales del pintor. Lo que más le reventaba a Goya de la Inquisición era su hipocresía, que queda reflejada en su obra pintada y grabada entre 1815 y 1820.

VIDA PRIVADA AL VOLVER LA PAZ

No tenemos ningún dato sobre la vida privada de Goya en este período, y nos parece inútil discutir las especulaciones novelescas de algunos autores sobre sus sentimientos hacia Leocadia Weiss, pues carecen de base. Recordemos que Leocadia era familiar de la nuera del pintor, Gumersinda Goicoechea, cuyo padre, Miguel Martín de Goicoechea, había sido el albacea testamentario del tutor de Leocadia en 1804.³³ Las dos familias estaban muy relacionadas, lo cual explica que Goya tuviera ocasión de ver con frecuencia a la joven. Se ha llegado a decir que era el padre ilegítimo de Rosario Weiss, sin la menor prueba documental. Es cierto que más adelante Goya dio muestras de tener un gran afecto a la niña, pero según parece nunca se preocupó de dejarle nada en herencia. Los archivos nos demuestran que en 1814 aún no vivía con Leocadia. Ésta dio a luz a su hija Rosario el 3 de octubre de 1814 en la casa de su esposo, Isidro Weiss, situada en la calle Mayor, según la fe de bautismo extendida por el cura de la parroquia de San Ginés,³⁴ que había bautizado a los otros dos hijos del matrimonio Weiss. En 1811 y 1812 Isidro Weiss dilapidó la fortuna de su esposa y la acusó judicialmente de infidelidad. Se ha sugerido que el amante desconocido de la dama podría ser Goya, que entonces aún no era viudo. Pero en una carta de Leocadia a Moratín de mayo de 1828 se muestra muy interesada por «míster Hoogen», secretario de Wellington de origen alemán, a quien había recibido muchas veces en su casa cuando este personaje vivía en Madrid durante la guerra (?). El tal Hoogen quería mucho a Guillermo Weiss (nacido en 1811), lo cual sugiere que en 1811 Goya no ocupaba el lugar más importante en el corazón de la fogo-

sa Leocadia, que entonces tenía veintitrés años. Resulta sorprendente la insistencia con que habla de volver a ver a Hoogen cuando apenas ha pasado un mes desde la muerte de Goya, además de los términos calurosos ³⁵ con que se refiere a este alemán (carta publicada por primera vez en 1959).

Por otra parte, en julio de 1815 el artista seguía viviendo en la calle Valverde. En efecto, el 2 de julio La Gardie visita su estudio, como hemos dicho a propósito de las *Viejas*, y cuenta que Goya «bruscamente, por un extraño capricho, le había dado toda su fortuna a su hijo, y su nuera se portaba muy mal con su suegro, llegando a negarle lo necesario». Sabemos que en realidad éste se quedó con la mitad de sus bienes, pero la falta de rentas regulares y la repartición realizada en 1814 debieron provocar ciertas tiranteces entre el pintor y su nuera. Es posible que al volver a cobrar su sueldo, a finales de 1814, y en 1815, cuando otra vez se encontró en condiciones de llenar su bolsa, decidiera dejar de vivir junto a su hijo, a no ser que esta separación no se produjera hasta 1819, pese a los roces familiares.

Curiosamente los grabados de la *Tauromaquia* se vendieron en 1816 en la calle Mayor, en el almacén de estampas de un alemán (dice Carderera), enfrente de la casa del conde de Oñate, según el *Diario de Madrid*. Dicha casa era el último edificio de la izquierda de la calle Mayor antes de llegar a la Puerta del Sol, enfrente de la escalinata de San Felipe el Real, convento de fray Juan Fernández de Rojas. Pues bien, Leocadia Weiss vivía en la calle

Mayor, a cien metros de allí.

No sabemos la fecha exacta del maravilloso retrato de medio cuerpo de *Mariano Goya* (Madrid, colección Alburquerque, depositado en el Museo del Prado), con sombrero de copa, en el que el muchacho aparenta tener nueve o diez años (había nacido en 1806). Por detrás de la tabla en la que está pintado se lee: «Goya a su nieto». Tres retratos importantes de esta época están pintados en tabla, el busto de *Wellington*, la cabeza del *Duque de San Carlos* (colección Villagonzalo) y el *Autorretrato* de Goya, firmado y fechado en 1815 (Academia de San Fernando), un soporte poco utilizado por el pintor para este género.

La imagen que nos ha dejado de Mariano, su querido nieto, es de una gran belleza. Desprende una intensa sensación de gracia y emoción, sin afectación. En la historia de la pintura no ha habido muchos artistas capaces de reflejar la expresión soñadora de los ojos de un niño mientras escucha música y marca el compás con un rollo de papel, junto a una partitura escrita. Los negros del sombrero, ejecutados con espesas capas, como en *La fragua*, contrastan con la delicadeza del modelado firme y preciso de la cara.

El retrato del pintor *Asensio Juliá* (Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute) es la última huella afectiva de este universo pictórico de 1814. El modelo lleva levita y una chistera que debía ser muy impresionante, pero por desgracia ha sufrido muchos retoques. Según Yriarte, el sombrero llevaba una escarapela tricolor (no necesariamente azul, blanca y roja) que ha desaparecido.

1815, breve vuelta a los fastos de antaño para Goya

Hay que tener un optimismo a toda prueba para dedicarse a la profesión de historiador, porque vemos que a lo largo de los siglos se cometen los mismos errores una y otra vez, y quienes detentan el poder, sobre todo en épocas de crisis, pierden la cabeza con facilidad. España estaba completamente arruinada por la guerra, y su imperio colonial, de donde había sacado la mayor parte de sus recursos y poderío hasta finales del siglo XVIII, a punto de irse a pique. Pues bien, el rey a quien el pueblo había reclamado a voz en cuello durante cinco años, prefiriendo «lo soñado a lo vivido», era la persona menos adecuada para enderezar la situación. Bastante inculto, pusilánime, vengativo y orgulloso, recelaba de las personas inteligentes y confió su gobierno a unos políticos arribistas o de cortos alcances, obsesionados con la idea de restablecer el Antiguo Régimen, sin tener en cuenta los cambios irreversibles que se habían producido desde 1789. Tal vez un equipo fuerte y audaz hubiera podido limitar los daños después de 1815, pero la camarilla de Fernando VII no hizo más que desanimar a las personas voluntariosas y precipitar la ruina final de la nación.

El Consejo de Estado fue restablecido en 1815, y según Josep Fontana las actas de sus sesiones son modelos de estupidez. Los consejeros trataban a toda costa de hacer que el Estado ingresara un poco de dinero, y creían ingenuamente que recurriendo a los métodos del tiempo de Carlos III la fuente volvería a manar. Como ningún ministro era capaz de producir ese milagro, el rey los cambiaba cada dos por tres, apartando incluso a sus más fieles incondicionales, como Lardizábal.³⁷

El regreso de Napoleón a París en marzo de 1815 resucitó el espectro de la guerra, pero España no estaba en condiciones de soportar una campaña militar, y todos se quejaban. Los funcionarios no cobraban o cobraban poco, y la maquinaria administrativa estaba paralizada. El rey y su gobierno buscaban cualquier recurso financiero, con especial atención al comercio colonial. La Real Compañía de Filipinas se había visto muy afectada por la guerra; recordemos que había sido fomentada por Cabarrús en 1785 y que Bernardo de Iriarte fue el primer director de este nuevo organismo público. Dependía del Ministerio de las Indias, restablecido el 2 de agosto de 1814 y suprimido de nuevo el 18 de septiembre de 1815, cuyo titular era Miguel de Lardizábal. Para reanimar a la Compañía el rey le había concedido nuevos privilegios contra créditos sustanciales, y el 30 de marzo de 1815, por primera vez desde 1808, se reunió la junta anual bajo la presidencia de Miguel de Lardizábal, contando con Ignacio Omulryan y Rourera como vicepresidente y José Muñárriz como secretario. Este último también desempeñó las funciones de secretario de la Academia de San Fernando a partir de 1807, y conocía bien a Goya.³⁸

Pues bien, para sorpresa de los accionistas y la dirección, el 30 de marzo a las nueve de la mañana Fernando VII se presentó en la sede de la Compañía, en Carretas 20, acompañado de su capitán de guardia, el duque de Ala-

gón, y ocupó el sillón presidencial durante hora y media. Este hecho era totalmente insólito, porque en principio un soberano, jefe del Estado, no presidía nunca las asambleas mercantiles, por muy reales que fuesen, y era el ministro titular quien le representaba en tales ocasiones. Todos los asistentes, llenos de entusiasmo y gratitud, expresaron al monarca su reconocimiento y pusieron a sus pies sus respetuosos homenajes, según la terminología hagiográfica de la época. El rey, después de visitar los locales del establecimiento, se marchó a ocuparse de otros asuntos. La sesión prosiguió sin él y se eligió una nueva dirección. Muñárriz fue elegido director de la Compañía. Entre los principales accionistas de la sociedad estaba la firma Galarza y Goicoechea, dirigida por Miguel Martín de Goicoechea, suegro de Javier Goya. En la vida oficial nunca hay casualidades, sólo cúmulos de circunstancias, y debido a esta feliz coincidencia no es extraño que la junta general de la Compañía pensara en Goya cuando decidió conmemorar la visita real.

El 15 de abril de 1815 el vicepresidente Omulryan le encargó a Lardizábal que recabara el permiso del rey para celebrar ese día memorable encargando «un monumento [una obra] de la dignación sin ejemplo, del Rey Nuestro Señor». La autorización llegó el 20 de abril.³⁹ Dada la dispersión de los archivos comerciales de la Compañía en el siglo XIX no hemos podido encontrar el documento en el que se dan instrucciones al maestro aragonés, pero el testimonio de La Gardie demuestra que el artista recibió el encargo de ilustrar este hecho extraordinario, ya que durante su visita al estudio de Goya el 2 de julio de 1815 el embajador sueco ve «un gran cuadro que según dice le fue encargado por la Compañía de Filipinas», en el que se ve «al rey después de su llegada, honrando a la junta con su presencia», una obra en la que estaba trabajando el maestro.⁴⁰

De modo que el enorme lienzo del Museo Goya de Castres, que mide 4,30 metros de ancho por 3,20 de alto, el más grande que pintó Goya en toda su carrera, representa la *Junta de la Compañía de Filipinas*. Un cliché de la prueba del fotógrafo Laurent tomado en Madrid entre 1870 y 1880, que lleva este título, confirma lo anterior. Estas precisiones, que permiten confirmar sin lugar a dudas el asunto del cuadro, son importantes, porque algunos especialistas habían creído ver en el cuadro una reunión de los Cinco Gremios, opuestos a Fernando VII.

Miguel de Lardizábal, nacido en México en 1744, se trasladó a España en 1760 y se dedicó de lleno a los problemas económicos de Hispanoamérica. Fue destituido por Godoy, se hizo partidario convencido de Fernando VII, pero pronto el rey empezó a desconfiar de él, y en septiembre de 1815 le encarceló en Pamplona. Probablemente sea este el motivo de que no aparezca en la mesa presidiendo la Junta, al lado del rey, como ocurrió el 30 de marzo, sino en el umbral de una puerta a la izquierda del cuadro. De todos modos el maestro pintó un retrato de *Miguel de Lardizábal*, conservado en el Museo de Budapest, que no fue identificado hasta hace treinta años. En el papel que lleva el modelo en la mano se lee: «Fluctibus respublicae expulsus, pintado por Goya 1815», «expulsado por las vicisitudes de la cosa pública»,

lo cual resume muy bien la situación.⁴¹ La verdad es que la versatilidad del rey rozaba la paranoia, y los ministros caían y se levantaban según el humor del monarca, como en una función de marionetas. Por ejemplo, en diciembre de 1814 Pedro Cevallos, pariente de Godoy pero servidor de todos los regímenes, sustituyó al duque de San Carlos en la secretaría de Estado. Más tarde este último fue nombrado embajador.⁴²

La Real Compañía de Filipinas fue disuelta en 1834, y su liquidación dio lugar a pleitos interminables, de modo que es imposible averiguar con precisión el itinerario del cuadro de Goya entre 1815, cuando lo pintó, y 1881, cuando lo compró el pintor Marcel Briguiboul. El hijo de este último lo legó al Museo de Castres en 1894. La investigación de los motivos que impulsaron al maestro aragonés a pintar una obra tan original y moderna es apasionante, y merece unas consideraciones. La naturaleza optimista de Goya está en perpetua lucha contra el pesimismo de su experiencia; de este conflicto, a veces agudo, surgen obras maestras inesperadas que tratan con soberana desenvoltura los asuntos más serios, o considerados como tales. Es así como la *Junta de la Compañía de Filipinas*, bajo su pincel, se convierte en una verdadera requisitoria que fustiga tanto a los miembros de la presidencia como a los accionistas, codiciosos o adormilados.

El simbolismo de la luz y el espacio, heredado de Velázquez, no tiene secretos para el genio altivo del pintor aragonés, quien a la audacia de su ilustre predecesor, que en *Las Meninas* muestra la sección de un paralele-pípedo en altura, responde tumbando el sólido que representa en toda su anchura.

En la *Junta de la Compañía de Filipinas* encontramos una de las características dominantes de la pintura española, la capacidad para estilizar la realidad, en la que descuellan Velázquez y Goya. Una vulgar reunión administrativa, unida al desengaño de un puñado de ilustrados hispanoamericanos amigos de Goya, se convierte en manos del artista en la composición histórica más audaz, en el plano estético, que se haya pintado nunca hasta Picasso, audaz porque combina las primicias del arte moderno —importancia de los espacios vacíos y desnudos— con una perfecta coherencia del asunto, cuya fuerza expresiva y plástica choca con el espectador como una provocación: este es el verdadero poder revolucionario de Goya.

El retrato de *Ignacio Omulryan y Rourera* también es de 1815. Una inscripción en la libreta que lleva el modelo en la mano dice: «YL^{mo} S^{or} D. Ygnacio-Omulryan y Rourera, miniº del Consejo y Camara de Indias. Por Goya. 1815» (Kansas City, Estados Unidos, Nelson Gallery). La factura es de una audacia inaudita. En 1815 La Gardie dice que Goya corría el riesgo de quedarse ciego. Tal vez eran problemas de cataratas, lo cual explicaría la relativa monocromía de su paleta a partir del final de la guerra.

De hecho, el retrato de *José Luis Muñárriz* (Madrid, Academia de San Fernando), firmado y fechado en 1815, es una buena muestra de la manera en que el artista logra dar una impresión de colores saturados con una paleta reducida. Las partes planas de la cara están bosquejadas con tonos amorti-

guados; como siempre, el artista obliga al modelo a mirarle a la cara. Una mirada cómplice, porque Muñárriz era amigo suyo. Había nacido en Estella e ingresó en la Compañía de Filipinas en 1796, al tiempo que era elegido académico honorario de la Academia de San Fernando. En 1798 tradujo del inglés una obra prestigiosa de Hugh Blair sobre bellas artes, la que lleva en la mano en su retrato.⁴⁴

El rey Deseado no había llevado la alegría de vivir en su regreso a España. Maniatado por los elementos más reaccionarios de la Iglesia, que hacían la vista gorda ante sus devaneos amorosos, Fernando VII aprobaba sin pensárselo dos veces cualquier medida que a su entender estuviera destinada a evitar disturbios populares. Fue así como el 22 de febrero de 1815 se prohibieron los bailes de máscaras, y se llegaron a prohibir las palabrotas y las irreverencias. Conociendo la riqueza de vocabulario del argot y la germanía en España, cabe dudar de la efectividad de tales medidas, e imaginamos la reacción irónica de personas abiertas, como Goya. En cambio, las corridas de toros, prohibidas por Carlos IV, se volvieron a autorizar. No es extraño, pues, que la enorme cantidad de dibujos producidos por el artista entre 1815 y 1824 sólo traten de los disparates de la sociedad española de su tiempo.

Poco a poco su situación personal iba mejorando. No parece que la convocatoria de la Inquisición tuviera consecuencias desagradables para él, y su «depuración», el 14 de abril, le libró de los agobios materiales. Puede que fuera esta una de las razones que le llevaron a indagar de nuevo en sus propias facciones. De todos modos resulta extraño que se representara descamisado, con ese desaliño. Su cabeza, en primerísimo plano, ocupa la mayor parte de la tabla en la que está pintada, de aproximadamente medio metro cuadrado. Los rasgos de la cara son juveniles, y la expresión apacible, muy conmovedora. Este retrato, firmado y fechado en 1815, aparece en el inventario de la Quinta del Sordo. En 1829 Javier Goya lo donó a la Academia de San Fernando, donde se encuentra hoy.

En el mes de julio el pago de los lienzos pintados para el Canal de Aragón demuestra que había acabado el retrato del Duque de San Carlos (Museo de Zaragoza), con la firma y la fecha en la parte inferior izquierda: «Exmo Sor duque de Sⁿ Carlos / por Goya / año de 1815». Don José de Carvajal y Vargas, duque de San Carlos (sobrino del famoso general de La Unión muerto en batalla en 1794), era oriundo de las colonias al igual que Lardizábal, pues había nacido en Lima en 1771. Fue amigo del joven infante Fernando, y le apoyó durante el proceso de El Escorial. Luego compartió la prisión dorada del rey en Valençay, donde se enamoró perdidamente de la señora de Talleyrand, con la que se encontraba en París cuando murió en 1828.46 El maestro aragonés nos proporciona en este retrato un testimonio categórico de la altanería de algunos grandes señores españoles, al tiempo que hace uno de sus mayores alardes de habilidad pictórica. La postura exageradamente arqueada del modelo, que roza el ridículo, los pies en tercera posición, la mano derecha apoyada en el bastón, la cabeza rígida, el aire grave y severo, todo ello denota un intento de volver a los retratos áulicos del Antiguo Régimen (pero

Felipe IV o Carlos III posaban con una actitud mucho más natural). Por último, el incorregible Goya nos hace ver que el duque se muestra demasiado afectado para un aristócrata. El pintor es un admirable constructor de formas que disimula su ciencia con una policromía tornasolada. En este caso el personaje está inscrito en una especie de rombo en rigurosa perspectiva de tres cuartos, y destaca sobre un fondo sin paisaje. La factura es sensacional, con pinceladas cortas en el empaste coloreado con audacia y eficacia.

En estos años realizó también el magnífico retrato de medio cuerpo de Francisco del Mazo (Museo de Castres), cuya trayectoria ha sido investigada por Nigel Glendinning.⁴⁷ Mazo era un rico comerciante nacido en 1772 en la montaña de Santander, lo cual puede explicar la palabra Santander que aparece junto con otras ilegibles en un papel que lleva en la mano. En 1815 era ujier principal de la Inquisición de Logroño. Primo hermano de Manuel García de la Prada, que se vio obligado a exiliarse en Francia, Francisco del Mazo, al parecer, conservó su posición con la vuelta de la monarquía absoluta. ¿Le fueron útiles sus vínculos con la Inquisición cuando intervino en favor de Goya en el asunto de las majas? No es más que una suposición, pero en tal caso su retrato podría ser un testimonio de gratitud, aunque eso no quiere decir que le saliera gratis. Es un lienzo de gran belleza, con negros espesos y brillantes, muy frecuentes a partir de esta época. El rostro algo tosco está ejecutado con pinceladas anchas. Cabe destacar, a propósito de esta obra, la soltura con que el maestro inscribe la silueta de sus modelos en el formato habitual del retrato, logrando cada vez, de una manera sutil, completar las revelaciones psicológicas que aporta la expresión de las facciones con la postura del personaje retratado.

La evocación de García de la Prada nos lleva a un capítulo secreto y seguramente doloroso de la vida del maestro aragonés, el de las relaciones con sus amigos afrancesados, Moratín, Meléndez Valdés y Bernardo de Iriarte, que con la vuelta de la monarquía absoluta se vieron obligados a vivir en el suroeste de Francia. Hay que decir en honor al rey José y también a Luis XVIII, que hicieron todo lo posible por socorrer a esos desdichados, que llevaban una vida poco envidiable de proscritos, sumidos en la desesperación y casi en la miseria. Bernardo de Iriarte murió en Burdeos en julio de 1814 «con cerca de ochenta años», y Meléndez Valdés falleció en Montpellier en 1817. Únicamente Moratín, que en 1814 sólo tenía cincuenta y cuatro años y estaba dotado de una energía formidable, logró resistir los tormentos de esta situación catastrófica, y se mantuvo siempre en contacto con el pintor, al que admiraba apasionadamente, a través de su amigo común el abate Melón.

Capítulo XXIII

EL REGRESO DIABÓLICO DE LA MONARQUÍA ABSOLUTA. ACTIVIDAD REDUCIDA, 1816-1820

Haría falta una perspicacia maquiavélica para desenredar el ovillo del desbarajuste de la política española entre 1814 y 1820, incapaz de levantar el país, devastado por la guerra (por ejemplo, durante este período hubo 31 cambios de ministros). Un resumen de estos hechos resultaría prolijo y además carecería de interés en lo que concierne a la carrera de Goya, pues éste, a diferencia de épocas anteriores, no se vio mezclado en ellos. La única consecuencia directa para él fue la parálisis de la vida social y mundana, porque las grandes familias afectadas por la ocupación francesa no lograban recuperar su tren de vida de antaño, y las nuevas generaciones, atraídas por los aspectos gentiles del neoclasicismo y el prerromanticismo, no podían apreciar el arte austero y grandioso del maestro aragonés, ni su tendencia a la sátira.

Una vez más, sus últimos mecenas aristocráticos fueron los fieles duques de Osuna. El gran protector de Goya, el noveno duque de Osuna, había muerto en 1807. Su hijo Francisco de Borja, a quien el pintor había retratado cuando era casi un bebé en el cuadro de *La familia de Osuna* (Prado), tenía treinta años, y al igual que su madre se había adherido a los monárquicos fieles a los Borbones. A principios del verano de 1816 este décimo duque de Osuna encargó a Goya su *Retrato de pie* (Museo de Bayona), y el pintor lo realizó en poco tiempo. Al ver que no le pagaban la cantidad convenida (de palabra, como de costumbre) de 10.000 reales, en noviembre la reclamó, pero Francisco de Borja estaba metido en pleitos con su madre, la novena duquesa de Osuna y antigua protectora de Goya, por cuestiones de herencia, y no pudo saldar su deuda. La duquesa viuda protestó cuando su hijo le reclamó judicialmente el pago de 10.000 reales. ¿Cómo es posible —exclama ella—, si en 1798 habían pagado 50 doblones (5.000 reales) por el retra-

to del general Urrutia de pie, y ahora el mismo pintor pedía el doble por una obra similar? No parecía tener en cuenta que la reputación del pintor era mucho mayor, y que desde hacía tiempo sus modelos aceptaban someterse a sus exigencias. El 28 de marzo de 1817 Goya entregó el recibo al juez de bienes, ya que el duque de Osuna, fiel a la tradición de su familia, había cumplido sus compromisos.

También en 1816 el maestro pintó el bello retrato de medio cuerpo de *Manuela Téllez Girón* (Madrid, conde de la Quinta de la Enjarada), hija menor de los novenos duques de Osuna, nacida en 1794 y hermana de Francisco de Borja, que en 1813 se había casado con Ángel de Carvajal, octavo duque de Abrantes (al que no hay que confundir con el general Junot). La modelo, con una corona de flores en la cabeza y una partitura de música en la mano en la que aparecen la fecha y la firma del pintor, no le inspiró mucho. Su mirada está vacía, un poco pasmada. Le pagaron 4.000 reales por el retrato.²

El maestro hizo todas las gestiones necesarias para recuperar su dinero, tanto en junio de 1816 ante la Real Casa para que le pagaran la pensión³ de Javier Goya concedida en 1803, como en octubre del mismo año ante la Academia de San Fernando, para que le pagaran el *Retrato ecuestre de Fernando VII* de 1808, pero el secretario de la Academia, aunque era amigo de Goya, le contestó que no había dinero, algo muy corriente entonces.⁴ El rey de España, viudo a partir de 1806, pensó varias veces en casarse

El rey de España, viudo a partir de 1806, pensó varias veces en casarse de nuevo, pero ninguno de sus proyectos llegó a buen término debido a la guerra y a su exilio en Francia. En 1816, a los treinta y dos años, tras laboriosas negociaciones, contrajo matrimonio con una sobrina suya, Isabel María de Braganza, hija de su hermana Carlota Joaquina y de Juan VI de Portugal, que tenía diecinueve años. La boda se celebró en Cádiz en el mes de agosto de 1816. Se considera que la joven reina, recibida con delirio en Madrid, fue la impulsora de la inauguración del Museo del Prado en 1819, aunque no lo llegó a ver, porque murió sin descendencia en 1818. Fernando VII, que deseaba tener un heredero a toda costa, se casó por tercera vez en mayo de 1819 con María Amelia de Sajonia, que murió en 1829 y tampoco le dio hijos, lo que obligó al rey a casarse por cuarta vez.⁵

El 12 de enero de 1816 Vicente López, que el año anterior había sido nombrado primer pintor de cámara, recibió el encargo de elegir a cuatro pintores para que decorasen el gabinete de la futura reina Isabel María de Braganza en el Palacio Real.⁶ La corte volvía por fin a la tradición palaciega de Carlos III, y López eligió a Goya, Aparicio, Camarón y Zacarías González Velázquez. El primero pintó una Santa Isabel de Hungría asistiendo a un enfermo, un tema «aragonés» que ya había utilizado para la iglesia de Monte Torrero. Como los otros cinco cuadros, se trata de una grisalla de un asombroso efecto plástico, que parece un bajorrelieve, por la que le pagaron 7.500 reales.⁷ Fue el último encargo para la Real Casa, conseguido sobre todo gracias a la amistad de Vicente López, que era el gran jefe de los talleres del Palacio Real. Es conmovedor ver cómo acudían en su ayuda amigos

y colegas de una generación posterior a la suya, como Rafael Esteve, coetáneo de Vicente López, ya que había nacido como él en Valencia en 1772. El maestro aragonés mantenía una relación muy cordial con los medios culturales valencianos, y los dos primos, Agustín el pintor (nacido en 1753) y Rafael el grabador, tuvieron un papel importante en la vida profesional de Goya. El primero fue estrecho colaborador suyo. Se considera que Rafael Esteve era el mejor grabador de su tiempo. En su *Retrato* del Museo de Valencia, firmado y fechado por Goya en 1815, aparece de medio cuerpo, muy derecho, con aire desenvuelto, con una plancha de cobre y un buril en la mano.

Mira afectuosamente a su retratista con expresión un poco divertida. ¿Estaba destinada esta obra a celebrar un ascenso, o es que el maestro quería agradecerle su ayuda al grabador-impresor durante la preparación de la Tauromaquia? En efecto, tres estampas de ésta, que describe la historia de las corridas de toros en España desde la Edad Media, llevan fecha de 1815. La venta de estas obras se anunció dos veces en 1816. La primera en el Diario de Madrid del 28 de octubre de 1816, en estos términos: «Colección de estampas inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco Goya pintor de Cámara de S. M. en que se representan diversas suertes de toros ... dándose en la serie de las estampas una idea de los principios, progreso y estado de dichas fiestas en España, que sin explicación se manifiesta por la sola vista de ellas». En la Gaceta de Madrid apareció otro anuncio el 31 de diciembre de 1816 (n.º 1.430) en términos estrictamente idénticos, sin incluir levendas ni lista explicativa. Estos aguafuertes se vendían en la calle Mayor, como ya hemos dicho, a 10 reales cada estampa o 300 el juego completo, que constaba de 33 estampas.

Un ejemplar de la primera tirada (?), que pertenece a la Boston Public Library (Estados Unidos),8 posee títulos escritos a lápiz por Goya en la parte inferior de cada estampa, unas leyendas bastante más cortas que los títulos redactados por Ceán Bermúdez para el ejemplar de la Tauromaquia que le regaló Goya (actualmente en el Museo Británico de Londres).9 Hay una tercera lista impresa, con leyendas y números distintos, que se considera perteneciente a las primeras tiradas, aunque los caracteres en letras neogóticas parecen posteriores a 1816.10 Ninguno de los dibujos preparatorios tiene título, como ocurría con los Caprichos o los Desastres de la guerra. Es curioso constatar que en esta prodigiosa secuencia de escenas ilustradas Goya se centra sobre todo en el período de la ocupación árabe, en el reinado de los Habsburgo y en los héroes aragoneses, y concede poca importancia a las hazañas tauromáquicas de su tiempo, sin dar ninguna explicación. En la obra del artista no hay nada gratuito, pero ¿cómo podemos conocer sus motivos, sin la menor confidencia por su parte? Se ha supuesto que se inspiró en una breve historia de las corridas de toros publicada en 1777 por Nicolás Fernández de Moratín, padre de Leandro, el poeta amigo de Goya, pero también se podría haber inspirado en textos más cercanos a él, como se tiende a demostrar actualmente.11

El maestro tiene sesenta y dos años cuando publica esta «saga» de la corrida, y sin embargo esta obra posee una modernidad de concepción y una vitalidad sin igual entre sus contemporáneos. Como de costumbre, es capaz de sobrepasar el nivel anecdótico de un Carnicero, autor de un tratado muy popular sobre corridas de toros publicado en 1790. Goya optó por un formato apaisado: cada estampa mide 24 por 35 centímetros. La mayoría de las composiciones carecen de fondo, aunque la «magia del ambiente» y el sentido monumental del espacio están perfectamente significados por los efectos luminosos. Esto le permite resaltar las suertes, en las que los matadores y los toros participan en una especie de baile de la muerte de un rigor y una belleza plástica insuperables. Esta mezcla de verdad en las actitudes y los gestos, y de ciencia casi clásica de la disposición de los grupos antagonistas, apoyada en una incomparable habilidad de aguafuertista, revela que el maestro ha alcanzado la cima de su experiencia como grabador, sustentada en una inspiración original renovada sin cesar.

En 1817 a Goya le quedaban muy pocos amigos fieles de la época de su juventud, después de tantas desgracias. Jovellanos había muerto en 1811 a los sesenta y siete años, Cabarrús en 1810 a los cincuenta y ocho; sólo Bernardo de Iriarte llegó a la vejez cuando murió en 1814. Los otros ilustrados, Meléndez Valdés, Urquijo, el marqués de San Adrián y García de la Prada, estaban desterrados en Francia. Moratín se refugió en Barcelona, desde donde le escribe el 18 de febrero de 1817 a su amiga Paquita Muñoz, que vivía en la calle Valverde, «haz qe pregunten a Goya cuál es el mejor de miniatura qe haya por ahí, y hacer qe lo haga». El 9 de junio le aconseja a su querida Mariquita que le pregunte a Goya cómo se usa una cámara oscura, un dato importante, ya que demuestra que el pintor se interesaba por la perspectiva científica. Para no comprometer a sus amigos, Moratín enviaba sus mensajes a un solo corresponsal, que solía ser Melón, y éste se encargaba de repartirlos.¹²

Ceán Bermúdez fue el único que supo capear el temporal, y después de un segundo destierro en Sevilla regresó a Madrid, decidido a no mezclarse en actividades comprometedoras. Trabajó como modesto funcionario en el Ministerio de Gracia y Justicia, y aunque en enero de 1810 le habían concedido la cruz de José, tuvo la sensatez de mantenerse apartado de sus ardorosos amigos afrancesados, a los que no siguió en sus éxodos valencianos. Los años 1815-1820, pese a los graves problemas económicos del momento, fueron relativamente fructuosos para el historiador del arte, uno de los más ilus-

tres de su tiempo.13

En 1815 dejaron de perseguirle, y el 17 de junio de 1815 escribe: «Yo sigo metido en mi casa entretenido con mis artistas difuntos, buena gente que ni hablan ni delatan ni hacen ninguna cosa mala». ¹⁴ Mantenía estrechos contactos sobre todo con las academias, porque sabían apreciar su bondad, su modestia y la inmensidad de sus conocimientos. Sus dos exilios en Sevilla le habían permitido relacionarse estrechamente con las autoridades eclesiásticas

de la ciudad, y también él, para ayudar a su viejo amigo Goya, consiguió que la catedral de Sevilla le encargara un cuadro importante (que hoy está colgado en la sacristía de los Cálices), como le explica el 27 de septiembre de 1817 al coleccionista mallorquín Tomás de Veri. 15 Había que pintar a las dos patronas y mártires de la antigua Bética, Santa Justa y santa Rufina. Ceán Bermúdez tuvo que emplearse a fondo para convencer a Goya de que la obra debía caracterizarse por la decencia, la modestia, la devoción, una acción llena de respeto, una composición digna y sencilla con actitudes religiosas... «Ya conocerá Vm. a Goya y conocerá cuánto trabajo me costó inspirarle tales ideas tan opuestas a su carácter. Le di por escrito una instrucción para que pintase el cuadro, le hice hacer tres o cuatro bocetos y por fin ya esta bosquejando el cuadro que espero salga a mi gusto.» 16 Con estas instrucciones el maestro aragonés tuvo el cuadro listo enseguida, según su costumbre, y lo firmó y fechó en estos términos: «Francisco de Gova y Lucientes, Cesar Augustano y primer pintor de Camara del Rey / Madrid / año 1817»; de esta forma, les recordaba a los sevillanos que él ante todo era zaragozano, y luego primer pintor del rey. Según otra carta 17 de Ceán del 14 de enero de 1818. el cuadro se colocó en la catedral de Sevilla, y el capítulo, toda la ciudad y en particular Francisco de Saavedra (el antiguo ministro) quedaron encantados. Al maestro le pagaron 28.000 reales. Es verdad que el lienzo mide 3 metros de altura por 1,80 de ancho y que su ejecución es magnífica, pero de todos modos el capítulo fue muy generoso, dadas las dificultades de la época.

El 13 de septiembre de 1817 Goya otorgó poder a un tal Manuel Sillero para que cobrara sus rentas y sueldo, como haría por segunda vez en 1824 cuando se dispuso a marcharse de España. 18 Cabe preguntarse si en 1817 el motivo fue su estancia en Sevilla para presentar su cuadro, que estuvo terminado antes del 9 de diciembre de 1817, ya que en esta fecha un autor anónimo publicó en una pequeña revista de Madrid, La crónica científica y literaria, un texto titulado: «Análisis de un cuadro que ha pintado D. Francisco para la catedral de Sevilla». Hoy día se considera que este documento es el primer estudio crítico sobre la obra del maestro. 19 Antes de Charles Yriarte a nadie se le había ocurrido atribuir este texto a Ceán Bermúdez. Los datos proporcionados por el biógrafo francés están plagados de fantasías y errores, de modo que no se suele tomar muy en cuenta esta atribución. En efecto, a propósito de Santa Justa y santa Rufina, Yriarte se hace eco de una anécdota contada por Richard Ford, quien aseguraba que los modelos de las dos mártires sevillanas eran dos rameras de Madrid, que en el texto de Yriarte se convierten en «dos bellas prostitutas de una casa de Sevilla».20

Ceán, que en efecto era el autor de la crónica del 9 de diciembre de 1817, decía que «Goya había estado tres veces en Sevilla» (hay dos viajes documentados, los de 1793 y 1796), y que era director de la Academia de San Fernando, afirmación sin soporte documental que sorprende viniendo de un eminente académico como Ceán Bermúdez, tan amante de la precisión.²¹ Antes de 1887 el erudito sevillano J. M. Asensio envió una nota a La Viñaza

respecto a los datos que tenía sobre la estancia de Goya en Sevilla, diciendo que se había alojado en 1816 (y no en 1817, como afirma Sánchez Cantón) en casa de un joven pintor, José María Arango, al que retrató a la edad de veintinueve años.²² Hoy sabemos que Arango había nacido en 1790, de modo que en 1816 tenía veintiséis años. Asensio compró este retrato a los herederos de Arango. Habría que revisar esta historia.²³

Según el «Análisis» de 1817, para la composición de *Santa Justa y santa Rufina* Goya buscó el emplazamiento apropiado para colocar la obra, el espacio disponible, la altura y la iluminación, fijando la línea del horizonte, el ángulo de la luz y el punto de vista.²⁴ No obstante, en su carta a Veri de septiembre de 1817, Ceán explica: «Pero yo, considerando que el lienzo es para un altar de más de tres varas de alto y dos de ancho ... y que por las muchas figuras que debe contener puede ser motivo de distracción al sacerdote que celebra el santo sacrificio ... elegí que sólo representase las dos Santas del tamaño natural».²⁵

Da la impresión de que Ceán frenó un poco la inspiración del maestro dándole tantos consejos. Seguramente le recomendó que viera el cuadro de Murillo pintado para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, que trata del mismo asunto y a pesar de la factura magistral y la elegancia de las modelos, no es menos profano que el de Goya. La Virgen de Regina Martyrum del Pilar (1781) y San José de Calasanz (1819) son buenos ejemplos de que el maestro aragonés, en varios momentos de su carrera, supo dar versiones muy conmovedoras de la fe y el misficismo españoles. En el plano estético la obra de Goya es una muestra destacada de su factura original y su sentido de la armonía de los colores, en este caso azules, blancos y negros en una relativa monocromía. Como detalle divertido de esta aventura goyesca, el texto del «Análisis» asegura que la expresión, la colocación y la perspectiva del león (que según la leyenda fue amansado por las dos santas) parecían copiadas del natural, aunque eso era imposible en el Madrid de 1817. ²⁶ Lo cual demuestra que ni el autor del texto ni Goya habían visto nunca a un león de verdad, porque el que aparece en el cuadro pertenece a una especie desconocida, mezcla de gato grande y serpiente, que produce un efecto muy cómico.

1818, EL AÑO DEL SILENCIO

No tenemos ningún rastro de Goya hasta 1818, pero al final de este año y al principio del siguiente hubo dos sucesos que afectaron directamente a la familia real, como si la rueda del destino acelerara su marcha: con ocho días de diferencia murieron dos reinas de España, la más joven, Isabel de Braganza, el 26 de diciembre de 1818, y la mayor, María Luisa de Parma, el 2 de enero de 1819 en Roma. El 19 de enero también fue enterrado Carlos IV, pero en Nápoles, donde vivía desde hacía algún tiempo.²⁷

Estas muertes con pocos días de diferencia, la de su joven esposa al dar a luz a su segundo hijo, y la de sus padres, debieron perturbar a Fernan-

do VII, aunque a estos últimos los había perseguido con saña por haberse mantenido fieles a Godoy. Se había negado a levantar su exilio en Italia, y había dado instrucciones a sus embajadores en Roma para que les acosaran, al tiempo que reducía su pensión.

Para Goya estas muertes cerraban un capítulo importante del pasado. Habían sido cerca de treinta años de mecenazgo real, desde los primeros cartones de tapices hasta los grandes retratos de los años 1800, cuando gozó de

la protección de la reina María Luisa.

1819, PINTURAS NEGRAS Y CINCO ÁLAMOS BLANCOS, LA QUINTA DEL SORDO

Hay algo que no terminan de entender los estudiosos del arte que no conocen España: es la extraordinaria vitalidad moral de este pueblo y su increíble capacidad de recuperación, por muchas calamidades que se abatan sobre él. Goya es un claro ejemplo de este fenómeno psicológico: sordo, enfermo y con setenta y tres años, en circunstancias que habrían acabado con cualquiera, renacía constantemente a la vida, como el ave fabulosa de la mitología, siempre atento al progreso, a la novedad. Así, cuando en 1819 se instaló en Madrid el primer taller de litografía, el maestro aragonés, en vez de considerar que era demasiado viejo para descubrir los métodos modernos, aprendió el nuevo procedimiento de reproducción. El resultado fue la *Vieja hilando*, firmada y fechada en 1819, a la que siguieron en los años sucesivos otras veinte obras ejecutadas con la misma técnica.²⁸

A partir del 27 de septiembre de 1817, fecha de la carta de Ceán Bermúdez a Veri, no hay ninguna información directa sobre Goya, lo cual no significa que no le ocurriera nada entre la realización del cuadro de Sevilla en 1817 y la compra de la famosa Quinta del Sordo a primeros de 1819, cuya escritura de venta se concertó ante el notario Miguel Calvo García el 27 de febrero por la cantidad de 60.000 reales. La quinta era una finca de 14 fanegas y 10 celemines de tierras de cultivo (unas 9,5 hectáreas, 145.000 metros cuadrados).²⁹ Estaba en la orilla derecha del Manzanares, pasado el puente de Segovia, en Carabanchel Bajo, entre el camino de la ermita de San Isidro y la Puerta del Ángel (carretera de Extremadura), enfrente del convento de San Francisco el Grande.

El terreno lo había comprado en 1795 Anselmo Montañés, que según el texto notarial ³⁰ de 1819 había construido en él «una casa de campo de fábrica y adoves con su jardín unido, dos habitaciones bajas distribuidas en diferentes piezas, un pozo de agua potable inmediato a dicho jardín y otro en un patio de las habitaciones y dos desvanes». Anselmo Montañés también había plantado cinco álamos blancos a la orilla del río. Citamos textualmente estos documentos notariales, aunque su redacción sea prolija, porque nos permiten imaginar la Quinta del Sordo, de la que sólo poseemos dos fotografías en las que se ve la misma fachada, un grabado idéntico a éstas y el grabado a par-

tir del dibujo de Saint-Elme. Es una lástima que todos los amantes e historiadores del arte que la visitaron hasta 1909, fecha en que fue demolida (hace poco más de ochenta años) no se preocuparan de levantar los planos y conservar un recuerdo tangible de la quinta.

El 17 de septiembre de 1823, al término del trienio constitucional y por razones que luego explicaremos, Goya le regaló la quinta a su nieto Mariano, que contaba diecisiete años.³¹ La escritura notarial, firmada ante el escribano de número López de Salazar, dice que el pintor «ha realizado ... las mejoras de aumento de casa, otra para los hortelanos noria estanques minas cercas y viñedo en las que ha expendido sumas de consideracion». Goya, que había vivido en la ciudad desde su infancia, entre los setenta y tres y los setenta y siete años vio realizado el que tal vez fuera un viejo sueño: poseer tierras, árboles y viñas, y cultivarlas, puesto que tenía hortelanos.

Tras la muerte de Javier Goya en 1854, Mariano trató de vender la finca de su abuelo, no sin dificultades. En 1859 la compró Segundo Colmenares, y siempre según el pasante de notario, constaba de

casa de recreo con planta baja y principal con varias pinturas en las paredes deterioradas y el resto de construcción más moderna, con molduras de yeso en el exterior y estucadas las fachadas así como el vestíbulo y la escalera. Casa del jardinero de planta baja y desvanes para granos, un cobertizo a cielo raso para gallinero y una casita para la máquina de vapor de ocho caballos para la bomba, una gran cuadra con doblado para pajar, otra para el guarda y palomar. En la fachada de la posesión la portería; encima habitaciones para alquilar non concluidas, el baño de caballos, un estanque y dos norias.³²

A partir de entonces la quinta de Goya pasó por varias manos, en una época en que la especulación inmobiliaria y ferroviaria la hacía muy apetecible para los posibles compradores. Cuando la visitó Charles Yriarte entre 1863 y 1866, pertenecía a un belga, Rodolphe Coumont.³³ En junio de 1863 el periódico *La Esperanza* señala que unos franceses se la habían comprado a Colmenares para construir una nueva manzana de casas. Este proyecto no se llevó a cabo, porque fue cedida a otro francés, Carlos Sournier,³⁴ que aparece como propietario de la «casa de Goya» en el dictamen catastral emitido en 1866 por el arquitecto Carlos Colubi. Este importante documento inédito y el plano que le acompaña proporcionan datos muy útiles sobre la quinta de Goya. Por ejemplo, gracias a él sabemos que la casa principal, de una planta, medía «8.157 pies», que el gallinero estaba en la parte de atrás, que la cuadra, los corrales y la casa del guarda eran anejos y estaban cercados. Poco a poco la casa de recreo que compró Goya se fue convirtiendo en un rancho.³⁵

Según Yriarte, que en 1867 realizó el primer grabado de la fachada de una mitad de la casa de Goya, la parte situada a la derecha del porche enrejado fue añadida por Javier Goya. De hecho, en la fotografía tomada en 1909 parece que se puede distinguir la línea vertical de una interrupción entre las dos fachadas. Sea como fuere, según el importante testimonio de P. L. Imbert, las habitaciones donde estaban las Pinturas negras eran las del edificio situado a

la izquierda de la entrada. En 1873 (?), dice Imbert, «había sido recibido muchas veces por el barón [Charles] Saulnier, un antiguo periodista francés que vivía allí con carabina y perro porque le habían atacado los ladrones ... À unos 150 metros del Puente de Segovia, al suroeste del camino de la Ermita de San Isidro, un pequeño sendero bordeado de árboles lleva a la Quinta de Goya». 37 Esta distancia está confirmada en el permiso de derribo del Ayuntamiento de Madrid, concedido a un tal Zoilo de Castro, en el que se precisa que la fachada de la finca da a la calle Juan Tornero.³⁸ Esta calle, paralela a la carretera de Extremadura, todavía existe (es la cuarta yendo hacia el sur), y se encuentra, efectivamente, a unos 180 metros de la salida del puente de Segovia. Hoy, donde estaba la quinta de Goya, que es el cuadrilátero formado por las calles Tornero, Laín Calvo, Caramuel y Mencia, hay una bonita ciudad jardín con casas de ladrillo rosa, y entre sus árboles juegan alegremente los niños, poniendo punto final al trágico destino que el maestro quiso conjurar en el silencio, encerrado entre las paredes de su casa, denunciando para la posteridad la superstición y la crueldad humanas.

Dado que estas Pinturas negras son el último grito de protesta del pintor ante el regreso irremediable de la monarquía absoluta en 1823, conviene estudiarlas en función de los sucesos de 1820-1823, pues a nuestro entender son su consecuencia plástica.

ÚLTIMO ARREBATO MÍSTICO DEDICADO AL APÓSTOL DE LOS NIÑOS POBRES

Entre 1815 y 1820 la situación económica de España siguió empeorando, y en la corte los pintores de la Real Casa recibían menos encargos que en el Antiguo Régimen. La mayoría de los grandes señores se habían arruinado con la guerra, y el mecenazgo privado ya no jugaba el mismo papel que antes. Además, en cuestión de retratos los gustos habían cambiado, y los clientes ya no acudían en tropel a Goya, de ahí esas intervenciones de amigos o de relaciones fieles que admiraban el genio excepcional del maestro y trataban de echarle una mano, entre los que cabe citar a Muñárriz en 1815 y a Ceán Bermúdez en 1816-1817. Podemos suponer que la elección de Goya por parte del prior de las Escuelas Pías de San Antón de Madrid para que pintara La última comunión de San José de Calasanz obedeció a estas gestiones.

Hay que recordar que Moratín y su íntimo amigo el abate Melón mantenían buenas relaciones con los religiosos de las Escuelas Pías, cuya reputada biblioteca del colegio de San Fernando de Madrid poseía una colección muy valiosa de obras helénicas y latinas. El padre Mínguez, célebre erudito, el padre Navarrete, que recibía con frecuencia a Moratín en el colegio de San Fernando y le ofrecía chocolate, y el padre Pedro Estala, gran sabio con fama de extravagante, eran escolapios, y aparecen citados tanto en el *Diario* como en el *Epistolario* de Moratín.³⁹

La congregación de la Madre de Dios de las Escuelas Pías fue fundada en

Roma en 1617 para la instrucción de los niños pobres por un sacerdote aragonés, destacado pedagogo, José de Calasanz, nacido en 1557 en Peralta de la Sal, cerca de Barbastro. Murió en Roma en 1648 a los noventa y un años, y subió a los altares en 1767. Hasta principios del siglo XVIII los religiosos escolapios, hostigados por los jesuitas, no fueron autorizados a abrir colegios en España. El de Zaragoza, fundado en 1733, se inauguró en 1740.

En Madrid los escolapios se instalaron primero en el barrio de Lavapiés, en la calle de la Hoz, donde fundaron el colegio de San Fernando en 1727. A mediados del siglo XVIII trataron de extender su influencia en el norte de Madrid, en la calle San Mateo. En 1787, cuando el papa suprimió la orden hospitalaria de los Antoninos, tan importante en la Edad Media, pidieron que se les concediera el convento de San Antón, en la calle Hortaleza, que se había quedado vacío, para abrir otra comunidad madrileña. Godoy, que había sido alumno del padre Estala, les autorizó a instalarse allí en 1793.⁴¹

La iglesia de San Antón fue obra de Pedro de Ribera, muerto en 1742, «que unía la pureza arquitectónica al ardor decorativo» (Bottineau). A finales del siglo XVIII su estilo fue desaprobado por los académicos, y el arquitecto Francisco de Rivas recibió el encargo de «borrar» la fachada y edificar un convento nuevo. 42 Tenemos pocos datos sobre la decoración interior de la iglesia antes de 1820, pero es posible que con motivo del segundo centenario de la fundación de su orden, los religiosos decidieran rendir homenaje a san José de Calasanz. Conviene recordar que la madre de la joven reina Isabel de Braganza era Carlota Joaquina, reina de Portugal, que había tenido por confesor al padre Scio, famoso escolapio. José de Calasanz murió en Roma el 27 de agosto de 1648, rodeado de discípulos y alumnos que le profesaban una gran devoción. Cuando estaba ya gravemente enfermo, a pesar de su debilidad, quizo levantarse para recibir la última comunión en la iglesia de San Pantaleón: esta es la escena que representó Goya, con una fuerza y una convicción prodigiosas. 43

El 9 de mayo de 1819 la comunidad de San Antón dio su aprobación para que se colocara una pintura decente del padre José de Calasanz sobre un altar lateral de su iglesia. El cuadro tenía que estar acabado en un plazo de seis meses, para la fiesta del santo que se celebraba el 27 de agosto, de modo que se encargó en marzo. Gracias a un documento posterior sabemos que el rectorado tenía previsto pagarle al pintor 16.000 reales, y en mayo éste había pedido un adelanto de 8.000. Cuando terminó su obra en julio le pagaron el saldo, pero Goya le devolvió al rector 6.800 reales y sólo se quedó con 1.200, diciendo que «devuelvo esto al encargado de pagar o al rector y dígole que algo ha de hacer Francisco Goya en obsequio a su paisano, el Santo José de Calasanz». El aragonés no perdía la ocasión de recordar sus orígenes. El lienzo está firmado abajo a la izquierda, «Francisco Goya año 1819». Mide 2,50 metros de alto y 1,80 de ancho. Es una composición admirable por su fuerza y homogeneidad, en la que el grupo central del oficiante y el santo arrodillado forma un bloque como los orantes de la escultura del Siglo de Oro. Goya se inspira en Velázquez para la distribución atrevida, que reserva

la mitad superior del cuadro a un espacio vacío en misterioso claroscuro. Para el rostro del santo debió de inspirarse en un grabado de G. M. Testana, artista italiano de mediados del siglo xvII, en el que aparece un san José con las mismas facciones demacradas y pómulos marcados, pero es tal el poder creador del artista español, que pinta la expresión radiante del santo a punto de morir como si él hubiera asistido a la escena. Esta obra, sin necesidad de todas esas recomendaciones de Ceán, está pintada con un respeto y una decencia enormes, porque el maestro se entrega con toda su alma. Se ha querido ver en ella un testimonio del agradecimiento de Goya a la escuela donde estudió durante su infancia, pero no hay ninguna prueba al respecto. A nuestro entender, la emoción intensá que se respira en este cuadro grave y poderoso tiene una causa más real y profunda, que procede del bagaje filosófico del artista, aprendido de los ilustrados. Las reglas de enseñanza de las Escuelas Pías eran muy eficaces, y san José de Calasanz siempre había hecho hincapié en la formación de los profesores. Goya, hijo de artesano, admira a este compatriota suyo que ha sabido conjugar la caridad y la difusión de la doctrina cristiana en medios populares con la enseñanza de las clases privilegiadas, convencido de poder descubrir entre esos campesinos y obreros al artista, al sabio y al pensador que sólo necesitan la instrucción para convertirse en hombres de talento y buenos servidores de Cristo. Se ve que Gova está muy orgulloso de que un aragonés haya sido el primero en poner en práctica una forma de enseñanza tan moderna, que asocia la fe católica con el progreso. Desde el punto de vista estético, este cuadro de Gova es una de las obras maestras del arte español. La calidad de la factura, la perfección de la iluminación, todo en ella es digno de un maestro del Siglo de Oro, precursor del siglo xx.

Las circunstancias políticas acrecientan o despiertan el anticlericalismo de Goya. Pero no empañan su fe en un mundo mejor, y tras el fracaso de las ilusiones de los españoles ilustrados, que han chocado con las implacables realidades políticas, sólo queda la esperanza cristiana, la más democrática y generosa de las ideologías, desacreditada por una Iglesia codiciosa y amoral, que despeja el camino a la superstición ancestral de las masas. Cuando un inquisidor, olvidando la frase de Jesús: «dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios», se atreve a decir en 1819 que el Estado ya no necesita policía porque basta con la «Santa» para mantener el orden, se comprende la rebeldía del maestro aragonés, reflejada en los admirables dibujos realizados en este período. ⁴⁶ En ellos pasa revista, con una ironía feroz, a todas las formas de estupidez y locura de la sociedad de su tiempo, y su genio hace que nos resulten apenas soportables.

Cuenta Moratín que en 1817, en Barcelona, en un cortejo de carnaval, vio pasar en una berlina «un borriquillo pequeño, muy encintado y muy serio, sacando la cabeza y el pescuezo por la delantera: mereció mucho aplauso; y él, modesto y grave en medio de tanto triunfo, se iba regodeando con el suave movimiento de aquella máquina». Este apólogo literario encontró su réplica plástica en Goya. El pintor ve lo que hay de ridículo o trágico en la

calle con la misma ironía que el poeta, porque él también lo observa todo y no olvida nada, a diferencia de la mayoría de los humanos. No sería razonable, dados nuestros conocimientos, tratar de relacionar los cerca de 300 dibujos realizados por el maestro en esta época,48 la mayoría a la aguada de tinta de China con pincel, muchos de los cuales tienen unas leyendas tan espontáneas como los apuntes que los acompañan, con circunstancias precisas de la vida de Goya entre 1815 y 1820, aunque evidentemente reflejan episodios vistos o vividos en esta época. Unos son crueles —en ellos las mujeres y los frailes siempre son maltratados, y aparecen otras formas de miseria humana—, otros francamente grotescos o expresionistas, y todos poseen una fuerza de convicción y una factura sin igual. La lectura psicoanalítica que se ha hecho de ellos adolece de un gran margen de error, ya que no se basa en una documentación rigurosa, que en este caso no existe; se puede decir, pues, que da pie a las fantasías del analista, en vez de revelar las del pintor. Nunca nos cansaremos de repetir que Goya es un ser de mente sana, como la mayoría de los satíricos. Temible observador, capaz de resumir un carácter o una acción con unos trazos, está mucho más cerca de Cervantes que de Freud. Da fe, generalmente con humor, a veces con rabia, de los innumerables fallos humanos que nadie consigue remediar, y resulta chocante porque estudia aquello que los espíritus distinguidos evitan mirar. ¿Por qué tiene que ver sólo el lado sórdido de las cosas?, dirán algunos pusilánimes. Goya está convencido de que cuando se esconde la verdad surgen los grandes dramas que hacen estallar las sociedades en pedazos. En esto sigue la tradición de los humanistas del Siglo de Oro, y no olvidemos que muchos místicos españoles fueron tremendos realistas que no esperaban del hombre más de lo que se le podía pedir, desmenuzando sus defectos y limitaciones con la misma perspicacia que nuestro pintor. Aunque éste basa la salvación de la humanidad en el uso de la razón, más que en la misericordia divina.

Los «Disparates», luego llamados «Proverbios»

En este contexto parahistórico sin descifrar se sitúa la ejecución de 22 grabados conocidos hoy con el título de *Proverbios*, cuya datación es incierta. Creemos que podrían ser producto de las aberraciones del trienio constitucional, por razones que expondremos más adelante. En las leyendas de catorce pruebas del artista, escritas por él, la palabra «disparate» se repite como un leitmotiv, y tres de ellas están firmadas. Las láminas que permanecieron en la Quinta (?) fueron compradas por la Academia de San Fernando en 1862, y publicadas por ella en 1864 con el título más pacífico de *Proverbios*. Se han encontrado 19 dibujos preparatorios.

Estas estampas, ejecutadas al aguafuerte y al aguatinta, poseen un poder expresivo y una monumentalidad similar a las Pinturas negras. A diferencia de muchas de las láminas de los *Desastres de la guerra*, que son vistas panorámicas, en este caso predomina el primer plano, con lo que las escenas fan-

tásticas resultan más espantosas. Los efectos de claroscuro son dignos de los más grandes tenebristas. En cuanto a las breves leyendas que acompañan al jeroglífico de las imágenes, seguramente aluden a la acción completamente desorbitada que hace vagar a estos desdichados españoles de todas las clases sociales durante un período en el que el liberalismo sin control se convierte en una cruel verbena. En 1823 Alphonse de Bourgoing cuenta una escena totalmente disparatada en la que un guerrillero absolutista y un guerrillero constitucional se disputan a un gran señor considerado liberal. Este último lleva un salvoconducto del duque de Angulema. Por fin el guerrillero absolutista cede gracias al salvoconducto del príncipe, tras un diálogo digno de *Ubu roi*, en el que las ideologías y convicciones políticas de los dos pobres diablos son totalmente ilógicas. Cuando Goya muestra en el *Proverbio* n.º 3 «Una asamblea en la rama de un árbol», en el n.º 5 «Un caballo alado» o, en las láminas adicionales, el de los toros volando titulado «Locura de idiota», vemos que estas admirables composiciones son transposiciones en forma de enigma de los hechos contemporáneos.

Capítulo XXIV

LA CONSTITUCIÓN, LA REVOLUCIÓN Y LA GUERRA, 1820-1824

La tarea del biógrafo no es tanto justificar las tomas de posición del artista al que estudia, como tratar de explicar sus causas y su mecanismo. Goya no se pasa el tiempo estudiando los defectos de sus contemporáneos. Si es preciso, no duda en volver a la alta sociedad y poner sus pinceles al servicio de personalidades importantes, como Juan Antonio Cuervo, director de la Academia de San Fernando, a partir de 1811 arquitecto de la iglesia de San Sebastián de Madrid y asimismo autor de la Academia de Ciencias Naturales. Es el último retrato oficial de la carrera del pintor, y está firmado y fechado así: «Dⁿ Juan Ant^o Cuerbo Direct^r de R¹ Academia Sⁿ Fern^{ando} por su amigo Goya año 1819» (Cleveland, Cleveland Museum of Art). Así pues, era uno de los pocos modelos del artista con derecho a llamarse amigo. A diferencia de la factura del cuadro que había pintado para las Escuelas Pías, con un colorido cálido y saturado, modelado en un empaste espeso, en este caso la materia es lisa y transparente, hay una clara armonía de colores y las partes planas de la cara están tratadas con capas finas. El maestro ha sabido reflejar a la perfección la expresión sibarita de Cuervo, que modera la dignidad de su porte. Seguramente el modelo sentía una gran simpatía por su genial retratista. Vemos, pues, que en el intervalo de meses, quizá de semanas, éste podía cambiar a voluntad de paleta o de técnica, con arreglo a la clase de encargo.

Echamos de menos en este año sin documentos una carta de Goya que ha desaparecido, fechada el 9 de septiembre de 1819, de la que no conocemos el destinatario ni el contenido, citada con el número 148 en el catálogo de la

exposición sobre Goya de Madrid del año 1900.2

A finales de 1819 Goya cayó gravemente enfermo, como él mismo nos informa en una obra impresionante fechada en 1820, en la que le vemos casi moribundo en brazos de su médico Arrieta. En la parte inferior del cuadro hay una inscripción autógrafa que explica la escena: «Goya agradecido a su

amigo Arrieta por el acierto y esmero con qe le salvo la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres años de su edad. Lo pinto en 1820»³ (Minneapolis, Institute of Arts).

¿Qué clase de enfermedad padeció el artista? La medicina actual nos dice que no se puede establecer un diagnóstico concreto partiendo de los datos imprecisos que han llegado hasta nosotros y de la terminología médica de la época. El doctor Eugenio García Arrieta era un médico prestigioso que fue enviado a África en 1820 para estudiar la peste de Levante. Durante estos años de miseria en España hubo epidemias de peste y de fiebre amarilla, sobre todo en Barcelona en 1820-1821. ¿Contrajo Goya alguna de estas enfermedades?

No parece probable que el maestro estuviera en condiciones de instalarse en la Quinta del Sordo, alejada del centro de Madrid y muy aislada. Por otra parte se hizo el silencio a su alrededor, porque los crecientes desórdenes políticos no propiciaban las manifestaciones culturales, aunque el Museo real del Prado hubiera abierto sus puertas en 1819. La revolución liberal se acercaba a grandes pasos.

Cabe preguntarse si Goya pintó la magnífica tabla *La oración del huerto*, firmada y fechada en 1819, después de su grave enfermedad o justo antes. En ella el rayo fulgurante de las pinceladas parece un grito de dolor dirigido al cielo. Se la envió al rector del colegio de San Antón, el padre Pío Peña, acompañada de unas misteriosas líneas: «aquí le entrego a usted este cuadro que dejo para la Comunidad y que será el último que haré yo en Madrid». El padre Pío Peña era un miembro destacado de los escolapios de Madrid, y en 1827 fue su vicario general para España. Es difícil hallar una explicación a este gesto y esta declaración de Goya, a no ser que hubiera ejecutado esta obra angustiosa creyendo que estaba a las puertas de la muerte. Como es sabido, la primera lámina de los *Desastres de la guerra* se inspira en un tema parecido.

Gracias a su fuerte complexión, Goya se repuso y todavía pudo asistir a una tercera conmoción política, la que le decidió a establecerse en Francia, porque con su acostumbrada lucidez comprendió que, a sus años, ya no iba a ver cómo España se curaba de los males crónicos que la asolaban desde hacía treinta años. En efecto, entre 1818 y 1820 había aumentado la inestabilidad política, y los antiguos guerrilleros y los militares decepcionados por el régimen «disparatado» de Fernando VII sólo pensaban en levantamientos. Hubo asonadas en todas las provincias, dirigidas por héroes de la guerra de la Independencia, y la situación económica era desastrosa. El imperio español se desmoronaba poco a poco, todos querían imitar a los Estados Unidos de Norteamérica, y la independencia de los antiguos virreinatos de ultramar se hizo cada vez más irreversible.

Pero Fernando VII, alentado por unos ministros tan ciegos como él, proyectó formar un ejército y una armada agrupados en Cádiz para recuperar Perú, entre otras colonias. Para el rey y su camarilla este ejército expedicionario debería matar dos pájaros de un tiro, pues serviría para deshacerse de los militares molestos y para reconquistar las colonias españolas que durante el Antiguo Régimen habían contribuido sustanciosamente al Tesoro real.

El resultado fue muy distinto de lo que el mediocre gobierno de Fernando VII esperaba. Los jefes militares, que en su mayor parte estaban afiliados a las sociedades secretas que pululaban por Europa desde 1814, al verse al mando de una fuerza armada considerable concentrada en Cádiz, de acuerdo con la burguesía mercantil andaluza organizaron otro levantamiento dirigido por Rafael Riego (1788-1823), teniente coronel del regimiento de Asturias, y en 1820 proclamaron en Cádiz la Constitución de 1812. La mayoría de los altos oficiales no les apoyaron, y el alzamiento habría fracasado si el gobierno de Madrid hubiera demostrado alguna firmeza. Como siempre que había un peligro, el rey cedió y pronunció la famosa frase que se convertiría en una máxima proverbial: «Marchemos todos juntos, y yo el primero, por la senda constitucional». De nuevo se disolvió la Inquisición y los liberales desplegaron una gran actividad, pero no fueron capaces de limar sus diferencias. Una vez más, y por las mismas razones que en 1812-1813, sus desavenencias les impidieron pasar a la acción con eficacia. El cardenal Luis de Borbón fue invitado otra vez a presidir una Junta de dudosa legalidad, mientras las cortes se reunían apresuradamente el 4 de marzo de 1820. En abril se creó una milicia nacional que más tarde fue obligatoria para todos los españoles mayores de dieciocho años —en 1823 encontramos a Javier Goya prestando este servicio.5

El 13 de abril de 1820 un efímero periódico constitucional, *El Conservador*, propuso «que residiendo en Madrid, al príncipe de los pintores españoles de este siglo, el célebre don Francisco de Goya, se le comisione por el Ayuntamiento para que dibuje o pinte lo que haya allí de pintable o dibujable *ad perpetuam rei memoria* y que el referido Goya es tan patriota que no dejará de admitir esta comisión». El 20 de septiembre de 1820 el periódico fue cerrado por publicar una «oda a Riego» injuriosa para el rey. En 1951 Sánchez Cantón afirmaba que había una miniatura de *La esposa del general Riego* firmada y fechada por Goya. 7

El texto de *El Conservador* demuestra que Goya pasaba por ser simpatizante de los constitucionales, lo cual no tiene nada de extraño, y que seguía viviendo en Madrid. Recordemos que en esta época la Quinta del Sordo estaba en el término de Carabanchel Bajo, municipio que no se unió a la capital hasta 1948, de modo que entonces no se confundía Madrid con las poblacio-

nes de los alrededores.

El maestro volvió al trabajo con nuevos bríos. En 1820 pintó el retrato del sobrino de J. A. Cuervo, *Tiburcio Pérez y Cuervo* (Nueva York, Metropolitan Museum), que también era arquitecto. Nacido en 1786 en Oviedo, cuando fue retratado contaba treinta y cuatro años. Le vemos de pie, en actitud descuidada, con los brazos cruzados, una posición familiar y relajada que contrasta con la de su tío.⁸ Se podría decir que es el primer retrato moderno del siglo xix. En el terreno profesional, en 1831, junto con Francisco Javier de Mariátegui (futuro suegro de Mariano Goya), fue el encargado de la cons-

trucción del Real colegio de medicina de San Carlos de Madrid, edificado a partir de los planos de Isidro González Velázquez.º Da la impresión de que a Goya le unían lazos más estrechos con los arquitectos que con los pintores o los escultores. Debía tener una confianza especial con Tiburcio Pérez, porque le confió a la pequeña Rosario Weiss, que había tomado a su cargo durante el verano por una razón que no hemos logrado averiguar, tal vez Leocadia Weiss se había visto obligada a esconderse. El cuadro está firmado y fechado: «A Tiburcio Pérez. Goya, 1820».

El 4 de abril de 1820 el maestro asistió por última vez a una sesión de la Academia de San Fernando, de la que estaba dispensado desde 1816. Luego los documentos no nos dicen nada sobre él durante dos años. ¿Cómo se bandeó en medio de tantas intrigas, proscripciones y cambios súbitos? Sus antiguos amigos y sus nuevos protectores padecían las trágicas consecuencias de la situación. En esta biografía nos hemos propuesto relatar los hechos políticos que tuvieron una repercusión directa en la carrera del pintor o en el papel que jugaron sus clientes en su vida. En este caso no hay nada de eso, estaba demasiado viejo y enfermo para que podamos asociarlo a actividades oficiales, ni siquiera de poca monta.

No obstante, en 1823 se produjo un suceso importante, preñado de consecuencias para el futuro político de España, que movilizó de nuevo al «viejo roble aragonés». En 1822 la Santa Alianza, reunida en Verona, decidió dejar que la Francia de los Borbones acudiera por su cuenta en ayuda de Fernando VII, primo segundo de Luis XVIII, que estaba casi destronado. En efecto, el 20 de marzo de 1823 las cortes le obligaron a salir de Madrid para acompañarlas a Sevilla y luego a Cádiz, donde le hicieron prisionero. El 7 de abril de 1823 el ejército francés llamó a los «Cien mil hijos de San Luis» (denominación en la que se reconoce el estilo de Chateaubriand, que entonces era ministro de Asuntos Exteriores). Este ejército penetró en España, al mando del duque de Angulema, hijo del futuro Carlos X.11 Cuando los franceses entraron en Zaragoza en 1823, nos dice el cronista Casamayor, el entusiasmo fue general, pese a que sólo habían pasado 14 años desde los terribles sitios 12 de 1808-1809. También es verdad que no quedaban muchos supervivientes de esa horrible hecatombe, y esta vez las tropas francesas iban a reponer al monarca legítimo. Podemos suponer que algunos aragoneses, como Goya, no recibieron con mucha serenidad la noticia de este disparate. El 24 de mayo el duque de Angulema entró en Madrid, donde también fue bien recibido, aunque la presencia de su ejército planteó problemas de conciencia a numerosos madrileños.

Moratín, con su acostumbrada clarividencia, llamada cinismo por los optimistas, había comprendido ya en 1820 que el régimen constitucional, formado por los mismos insensatos y animado por las mismas pasiones que en 1813, no tenía más posibilidades de éxito. En el verano de 1821 se apresuró a marcharse de Barcelona so pretexto de huir de la epidemia de peste, y se fue a vivir a Burdeos con su amigo Silvela, que se había establecido allí en 1820. Mantenía una correspondencia fraternal con el abate Melón, que

había vuelto a Madrid, y con Manuel García de la Prada, cuya gran fortuna era la mejor de las protecciones.¹³ El 28 de agosto de 1823 Moratín le escribe a Melón y le ruega que «dirásle a Goya que aprecio mucho sus elogios, por ser la amistad la que se los dicta; siempre le he querido bien, y las noticias que me das de su buena salud me complacen sobremanera».¹⁴ Parece, pues, que el artista no tenía problemas en ese momento, aunque la tormenta rugía a las puertas de Madrid.

En efecto, el 11 de junio de 1823 el duque de Angulema llegó a las afueras de Cádiz, que capituló el 1 de octubre de 1823 y dejó en libertad a Fernando VII. Desde la toma de Trocadero el 31 de agosto se sabía que la suerte de los constitucionales estaba echada y que el régimen absolutista se disponía a volver, más autocrático que nunca, porque los generales partidarios de las cortes apenas habían opuesto resistencia a los franceses. Riego, apresado en septiembre, fue ahorcado¹⁵ el 7 de noviembre de 1823 en la misma plaza de la Cebada de Madrid donde Goya había ambientado en tiempos más felices uno de sus más bellos cartones de tapices.

Fernando VII entró en Madrid el 13 de noviembre de 1823, después de esperar, como de costumbre, a que no hubiera el menor peligro. Pronto desató la represión por todo el país, hasta el punto de que Chateaubriand tuvo que amenazarle con retirarle su apoyo si no paraban las persecuciones. Este regreso violento de la reacción absolutista debió asustar a Goya, a pesar de su inocencia. Su antiguo protector, el cardenal Borbón, había muerto el 19 de marzo de 1823, y a diferencia de 1814 la familia Goicoechea estaba en una situación muy comprometida. Goya conocía demasiado bien a Fernando VII como para ignorar que esta vez el rey no perdonaría a nadie, y sabía que de un hombre sin palabra como el rey se podía esperar cualquier cosa, aunque la edad y los achaques del artista inclinaban a la clemencia. Por otra parte, los partidarios antiguos y nuevos del monarca no habían aprendido nada de sus experiencias anteriores y, lejos de aplicar medidas políticas razonables para restaurar la monarquía absoluta, como todos los débiles sólo supieron recurrir a la dictadura y a la crueldad para imponer sus leyes.

Nuestro pintor buscó y encontró la forma de librarse de una posible confiscación: el 17 de septiembre de 1823, ante notario, hizo donación de la Quinta del Sordo a su nieto Mariano, que aún era menor, «deseando dar una prueba del cariño que profesa a su nieto». Aquí se plantea la cuestión de la fecha del inventario de la Quinta del Sordo, que para el historiador Desparmet Fitzgerald debió ser el año 1828, suponiendo que el pintor Antonio de Brugada, joven amigo de Goya, fuera el albacea del maestro. Este documento se lo había enseñado en 1875 la señora de Brugada, viuda de Antonio (que llegó a ser pintor de la Marina y murió en 1863), la cual le autorizó a sacar una copia. Brugada, nacido en Madrid en 1804, se refugió en Francia en 1823 después de participar en el movimiento constitucional y ser miembro de la Milicia nacional. En Burdeos fue el báculo de la vejez de Goya, colmándole de atenciones y cuidándole en sus últimos momentos. Ten cuanto a su esposa, se creía que era hija del doctor Rafael Costa y nieta de Jaime

Bonnels, médico de la duquesa de Alba, pero recientes investigaciones han demostrado que en realidad se llamaba Fanny Brosse. Su padre era un relojero suizo establecido en la capital de Aquitania. Así pues, parece que no conoció a Goya antes de la muerte del maestro. Además, Brugada declara en su expediente personal, conservado en los archivos del Palacio Real de Madrid, que ha estado ausente de España durante *once años*, entre 1823 y 1834, debido a sus opiniones políticas. El famoso Jáuregui, oficial liberal, elogió a Brugada en 1832, lo cual no era precisamente un aval ante Fernando VII, que murió en 1833.

Si en 1828 Brugada llevaba cinco años sin pisar Madrid, es imposible que hiciera a distancia el inventario de la Quinta del Sordo. Por último, dado que ni el testamento ni las donaciones que hizo Goya a su familia habían sido revocados, Brugada no tenía nada que ver con este asunto de 1828, lo cual también se desprende de la declaración del cónsul de España en Burdeos. Un Antonio Brugada poseía en 1818 una finca en Carabanchel, el término donde, como hemos visto, estaba ubicada la Quinta del Sordo. ¿Ayudó entonces Brugada al viejo maestro a hacer el inventario de su posesión en 1823, cuando hizo la donación a Mariano? ¿Le entregó Goya una copia a Brugada? Según Desparmet, el inventario constaba de cuatro páginas escritas por las dos caras, pero las dos últimas han desaparecido, así como la página de guarda. Cabe señalar también que según un documento inédito, en abril de 1829 Brugada vivía en Burdeos.²¹

Por otra parte, Leocadia Weiss, «pesarosa» porque Goya no había hecho testamento a favor suyo y de Rosario, le escribe expresamente a Moratín en mayo de 1828 comunicándole que ha enviado a Madrid a Pío de Molina para ver si existía la posibilidad de que heredara algo, y no menciona a Brugada. Creemos que las informaciones orales transmitidas por terceros cincuenta años después no son muy de fiar. Esta demostración permite suponer que el inventario de la Quinta del Sordo se hizo en 1823 con la intervención de Goya.

La decoración interior de la Quinta del Sordo

Antes de volver con nuestro pintor en el invierno de 1823-1824, período del que poseemos más informaciones, vamos a detenernos en el período anterior de 1820-1823, cuando realizó las Pinturas negras, porque el inventario Brugada recoge la primera lista contemporánea de estas obras enumeradas sumariamente.²² La mayoría de los títulos se parecen, abreviados, a los que cita en 1867 Charles Yriarte, que había visto las pinturas *in situ*.²³ Si bien los títulos y el número de pinturas correspondientes a la planta baja y a la primera planta son bastante coincidentes, no ocurre lo mismo con su orden en cada sala.

En el yeso de las paredes de esta pequeña casa de ladrillo construida en 1795, situada a la izquierda del edificio principal, con una habitación en la planta baja y otra en la primera, Goya había ejecutado unas pinturas al óleo, seis abajo y ocho arriba. Se cree que cada sala medía unos 10 metros de largo por 4,50 de ancho. Las pinturas corrían peligro por la frágil naturaleza de su soporte, y después de 1873 fueron despegadas de la pared por decisión del barón de Erlanger, que compró la Quinta el 8 de marzo de 1873. Trasladadas a lienzo por Martínez Cubells, el restaurador del Museo del Prado, fueron expuestas en París en 1878, y donadas al Prado por el mismo barón en 1881. Los exámenes radiográficos realizados hace algunos años han revelado que al principio el maestro había decorado las paredes con grandes paisajes, y luego había superpuesto las escenas que conocemos hoy, aunque no nos han llegado en el estado en que las pintó Goya. ¿En qué época y por qué razón pasó de la etapa bucólica a la de la polémica social y religiosa? Podemos imaginarlo, pero no demostrarlo.

Las dos salas decoradas por el artista, a las que luego se llamó comedor (planta baja) y gabinete (primer piso) tenían ventanas situadas simétricamente, a juzgar por el grabado a partir del dibujo de Saint-Elme-Gautier ²⁵ (1877). Este documento es el único que muestra claramente la fachada de la casa pequeña (donde estaban las Pinturas negras) adosada al edificio principal (construido en parte por Goya y ampliado por su hijo), que tenía medio piso más de altura. A la izquierda de este edificio principal se ven, pues, dos ventanas de la casa pequeña en el primer piso y tres en la planta baja. Desgraciadamente, Charles Yriarte en 1867 y el historiador alemán Von Loga (el último especialista que visitó la Quinta) en 1902, no coinciden en cuanto a la distribución de las ventanas. ²⁶ Loga habla de una sola enfrente de la puerta del comedor, e Yriarte de dos en medio del gabinete, a derecha e izquierda. Las dos grandes pinturas de la sala inferior estaban enfrentadas y medían 4,70 por 5,25 metros. Goya tuvo que tapiar las ventanas por dentro para conseguir esas superficies.

N. Glendinning ha publicado unas fotografías de Laurent procedentes del fondo Ruiz Vernacci en las que se ven las pinturas de la Quinta enmarcadas con molduras y rodeadas de papel pintado con motivos decorativos.²⁷ Se puede suponer que Javier o Mariano quisieran crear un ambiente más íntimo decorando las salas de esta forma, pero es difícil imaginar que Goya las hubiera adornado así.

En lo que concierne a la fecha, se pueden aventurar dos hipótesis: o bien el maestro aprovechó el período liberal para ajustarles las cuentas a los viejos demonios de España —Inquisición, superstición, miseria, prostitución—, o bien la vuelta inminente de la monarquía absoluta gracias a la intervención francesa de la primavera de 1823 hace que monte en cólera y se dedique a pintar escenas vengativas para aplacar su rabia. El caso es que aprovechó las facilidades técnicas que le brindaban las paredes ya pintadas para trazar con su acostumbrada rapidez las escenas que a partir de 1928 se llaman Pinturas negras. A falta de documentos y testimonios es difícil conocer la génesis de estas obras, pero en cualquier caso su ejecución no es gratuita, responde a una idea previa que hay que indagar. Si se analiza detenidamente el carácter

de las escenas, el orden de las secuencias y la organización de cada composición, se puede buscar una explicación, y eso es lo que trataremos de hacer, como tantos otros autores.

Salas fue el primero en señalar con gran acierto que el sentido general de las Pinturas se entendía mejor si se tenía en cuenta la disposición de los temas, unos al lado de otros o frente por frente, a partir de la que describe Yriarte.²⁸

Creemos que esta importante observación iconográfica se tiene que completar con una investigación sobre la idea estética que dirige la distribución general de las pinturas en cada piso. No hay que olvidar que Goya era discípulo de los decoradores italianos del siglo XVIII y, aunque se trate de una decoración de carácter privado, aplica las reglas que le inculcaron en su juventud sobre las relaciones de masa, de luz y de construcción de las formas.

SALA DE LA PLANTA BAJA

Da la impresión de que en esta sala Goya quiso hacer un resumen de su vida, proclamando la fragilidad y brevedad de la existencia terrenal, comparada con la duración del tiempo. Recogemos los títulos de Yriarte, que en general son traducciones de los de Brugada:

1) Pintura situada a la derecha de la puerta: *Dos viejos*. En uno de los viejos, cuya sordera delata el hombre que le grita al oído, reconocemos al Goya del famoso dibujo *Aún aprendo*.²⁹ Es el amo de la casa que recibe a los

visitantes.

2) Pinturas situadas a la izquierda de la puerta: *La Leocadia*. Es Leocadia Weiss, la compañera de Goya, un título que aparece ya en el inventario Brugada. El artista la había pintado apoyada en la repisa de la chimenea (así lo han revelado las radiografías). ¿Quién retocó la chimenea transformándo-la en un túmulo, como aparece hoy? ¿Fue Javier Goya, que como hemos visto aprendió a pintar?³⁰ En las paredes estrechas que están enfrente de estas dos pinturas, al fondo de la sala, hay dos escenas, *Judith* y *Saturno*, que corresponden a las de la entrada por razones evidentes de formato, pero también de significado.

3) Pintura situada a la izquierda de la ventana del fondo: *Judith* y *Holo-fernes*. La escena posee una simbología clara: la heroína bíblica remite a la leyenda del hombre desarmado por la perversión y la crueldad femenina. Como siempre sucede con Goya, este asunto posee connotaciones sociales,

teatrales y políticas contemporáneas.

4) Pintura situada a la derecha de la ventana del fondo: Saturno devorando a sus hijos. En este Saturno aparece la temática helénica (Cronos, el tiempo) y la temática italiana: el dios sometido a la fatalidad de la herencia, que en este caso no devora a sus hijos, como en el mito tradicional, sino un hermoso cuerpo femenino (algo en lo que nadie ha reparado), probable evocación de los apetitos sexuales del hombre, cuya crueldad no es inferior a la

de Judith. Como sucede siempre con Goya, el juego de palabras e ideas reside en la imagen. Vemos, pues, que de entrada el artista se remite a dos grandes tradiciones, la antigua y la bíblica. En las paredes laterales aborda dos aspecto de la demiurgia humana, la Iglesia y la brujería.

- 5) Pintura grande, pared izquierda de la sala: *El gran cabrón*. Es una escena de aquelarre, en la que vemos al gran cabrón rodeado únicamente de mujeres, lo que da a entender que para el pintor la brujería era una disposición femenina. Glendinning ha demostrado que al principio el cuadro medía un metro más de ancho, lo que altera el cálculo de las dimensiones generales de la habitación.³¹ Cabe señalar que este *Gran cabrón* está en el lado izquierdo, el de Leocadia/Judith.
- 6) Pintura grande, pared derecha de la sala: La romería de San Isidro.³² El grupo principal lo forman unos hombres vociferantes y desenfrenados, vigilados en segundo plano por dos embozados con chistera con aspecto de policías. Parece que Goya consideraba las romerías como una actividad más bien masculina, aunque en esta pintura también se pueden encontrar otras alusiones.

SALA DEL PRIMER PISO

Da la impresión de que en el primer piso el maestro quiso conservar esta alternancia filosófica sobre los distintos aspectos de las creencias humanas entendidas como fuerzas destructoras: la Biblia, la Mitología antigua, la Brujería, la Magia, el Cristianismo, el Catolicismo. En efecto, una lectura atenta de los temas representados, atestiguados por el inventario Brugada, sugiere un sentido general que describe no ya la relación de Goya con su destino individual, sino el destino de España, enfrentada al cosmos universal. La mejor manera de entender las Pinturas negras sería realizar un estudio muy preciso de las relaciones de Goya con las principales fuerzas sociales y políticas de los años 1820. El doble concepto del mito tradicional y su proyección simbólica en el presente posee en Goya una especial fuerza expresiva. Creemos que una lectura más atenta de las composiciones, de acuerdo con los grandes ejes mencionados al principio de este apartado, nos acercaría a la verdad. Proponemos el siguiente hilo temático: no proceder por alternancia y oposición, sino haciendo la ronda de las paredes.³³

1) Pintura situada a la izquierda de la puerta: Dos brujas. ¿La brujería?

El asunto está atestiguado por el inventario Brugada.

2) Primera gran pintura en la pared de la izquierda perpendicular a la puerta: Atropos o Las Parcas. ¿La mitología? Las parcas arrastraban al Hades a quienes cerraban los ojos a la luz. Representaban el destino o la fatalidad. Según la versión de Hesíodo, que es probablemente la recogida por Goya, tenían un aspecto repulsivo.

3) Segunda gran pintura en la pared de la izquierda, perpendicular a la puerta: Dos forasteros. ¿La Biblia? Podría ser la pelea fratricida a palos de

Caín y Abel, en un trigal, donde según la leyenda se hundieron hasta las rodillas. Los dos hombres pintados por Goya están en el campo. ¿Podría tratarse de una alusión a la guerra civil española, que enfrentaba a liberales y reaccionarios?

4) Pintura situada a la izquierda de la ventana del fondo: La lectura. ¿El Cristianismo? ¿Podría tratarse de los cuatro evangelistas observando a uno

de ellos, que escribe el texto sagrado?

5) Pintura situada a la derecha de la ventana del fondo: *Dos mujeres*. La interpretación de esta pintura no es fácil. La parte inferior está muy borrosa. Se ve a dos mujeres riendo, y a un hombre que parece estar masturbándose. Podría ser una escena de onanismo, alusión simbólica a la castración de la especie humana. Recuerda al *Capricho* n.º 18, «Y se le quema la casa». No sabemos a qué mito se puede referir esta pintura.

6) Tercera pintura grande en la pared de la derecha, perpendicular a la puerta: El Santo Oficio. ¿La Iglesia? En este caso la alusión es muy clara. La Iglesia muestra aquí su cara más odiosa y cruel: la Inquisición, un fraile enorme, símbolo de esas órdenes monásticas a las que Goya caricaturiza con

frecuencia.

7) Cuarta pintura grande en la pared de la derecha, perpendicular a la puerta: *Asmodea*. ¿La magia? Ya hemos demostrado que podría ser una alusión a España y a la libertad huyendo de la guerra civil y refugiándose en Gibraltar.

8) Pintura situada a la derecha de la entrada: *El perro.* ¿La Iglesia caída? *Domine cane*. Dado que el perro era el símbolo de la fidelidad a la Iglesia, podría tratarse de una alusión a la caída de ésta. Tal pintura debe estar relacionada con la que tiene enfrente, al otro lado de la sala. La verdad es que no le hemos podido encontrar un sentido claro, mientras que la pintura n.º 1 y la n.º 4, la Brujería y el Cristianismo, se contraponen claramente.

Para acabar citaremos un texto publicado en 1835, pocos años después de la muerte de Goya, en el que no han reparado los historiadores de arte. En él se dice que el artista había pintado allí unas escenas de historia contemporánea. Se trata de la primera mención de las Pinturas negras, cinco años des-

pués de la muerte de Goya.34

A este agitado período pertenece un extraordinario retrato firmado y fechado: «D. Ramon Satue, Alcalde de Corte Pr. Goya, 1823». La biografía del modelo plantea algunos problemas: según algunos, murió a los cincuenta y nueve años, y era sobrino del abate Duaso, que acogió a Goya en el invierno de 1823-1824. Para otros, su aspecto es demasiado joven como para estar próximo a los sesenta. También se creyó que la fecha podría estar retocada, pero no es así. Su actividad principal seguía siendo la magistratura, aunque en 1819 le habían nombrado ministro de Indias. De todos modos, en este retrato no adopta una actitud oficial y presenta una imagen amistosa y campechana, con lo que Goya, una vez más, se aparta de la tendencia de la época.

El 16 de octubre de 1823 Moratín da cordiales recuerdos para Goya en una carta al abate Melón.³⁷ Luego no sabemos nada hasta que el pintor es aco-

gido por el abate José Duaso y Latre, aragonés como él, nacido en 1775, que había hecho una brillante carrera en sus años de juventud. Diputado a cortes, condecorado con la Orden de Carlos III en 1815, miembro de la Academia española, era apreciado por su bondad y su saber. Estaba muy bien visto en la corte, y en 1824 le nombraron director del Museo de Ciencias. Murió en 1849. También desempeñaba el cargo de bibliotecario de la Academia española, sita entonces en Valverde, 29 (22 moderno), y vivía en el n.º 26 de la misma calle, a pocos pasos del antiguo domicilio de Goya (el n.º 15). Según un autor de su época (1849),

entretanto su casa sirvió de refugio a varios de sus amigos y paisanos, comprometidos por liberales, a quienes ocultó o prestó protección según necesitaban. Entre ellos podemos contar al célebre Goya, su paisano y amigo a quien tuvo por espacio de tres meses en su casa ... Con este motivo aquel célebre artista se propuso retratarle, y fue cosa chocante que, a pesar de su innegable destreza y haber principiado hasta cuatro veces su retrato, no logró sacarlo enteramente parecido con no poca rabia del célebre artista, cuyo genio violento e ira son bien conocidos.³⁸

Esta obra está firmada y fechada: «D. José Duaso por Goya de 78 años» (Sevilla, Museo de Bellas Artes). Si el artista se acordaba bien de su fecha de nacimiento, la pintó después del 30 de marzo de 1824. De modo que debió estar en casa del abate Duaso entre febrero y abril. ¿Se había peleado con su hijo, o prefería dejar la Quinta del Sordo, que estaba muy aislada? De 1824 es también un dibujo a lápiz de «F. Otin a la edad de 25 años», sobrino del abate.

El 19 de febrero de 1824, ante el notario Villacampa, Goya otorgó poder a Gabriel Ramiro para que cobrara su sueldo y sus rentas y administrara sus bienes. ³⁹ Esto significa que pensaba ausentarse una vez más. Uno de los testigos se llama don Dionisio de Puga, un nombre que inmediatamente asociamos con *Doña María Martínez de Puga*, pintada en 1824, admirable retrato de una modernidad impresionante, firmado y fechado en 1824 (Nueva York, Frick Collection). En este cuadro, a diferencia del de Duaso, no parece que el artista tuviera ningún problema con el «parecido» de la bella señora.

Capítulo XXV

VIVIR LIBRE EN FRANCIA, 1824-1828

Pese a los esfuerzos de los gobiernos inglés, francés y ruso, Fernando VII, animado por los elementos más retrógrados del clero y la aristocracia, se entregó a los dulces placeres de la venganza. Muchos liberales y francmasones fueron ahorcados y fusilados. Los aliados, indignados, trataron de poner coto a estas atrocidades, y el embajador de Rusia, en abril de 1824, logró arrancarle la destitución del primer ministro, V. D. Sáez, confesor del rey, y la publicación de un decreto de amnistía el 1 de mayo. Por sorprendente que parezca, este decreto aumentó el número de emigrados, porque la experiencia aconsejaba no fiarse demasiado de la palabra de Fernando VII. El propio Goya era de este parecer, y el 2 de mayo de 1824 se apresuró a pedir una licencia, para según él «tomar las aguas de Plombières [Vosges] que le habían aconsejado sus médicos». 2 Da la impresión de que prefería huir al fin del mundo antes que soportar las arbitrariedades del régimen. No era el único, pero el rey, por su parte, pensaba al igual que su primer ministro M. de Villala «pero que más valía vivir en España con un millón de personas honradas que con diez millones de revolucionarios», y por ello, añadía un diplomático francés, él firma a favor todos los pasaportes que le piden aquellos de cuyas opiniones sospecha, sin haber comentado nada sobre la gran cantidad de emigraciones que han tenido lugar desde su regreso.3

La petición siguió lentamente su curso en el Palacio Real, pasando el 18 de mayo del duque de Híjar, sumiller de corps, al conde de Miranda, Mayordomo Mayor, y viceversa. La autorización para ausentarse fue concedida el 28 de mayo, aunque faltaba el certificado médico, y el 30 de mayo Fernando VII la confirmó, añadiendo unas líneas de su puño y letra en las que se refleja su perpetua desconfianza: «¿pero porque no dá la Secretaría su dictamen?». La licencia prosiguió su peregrinación por las distintas dependencias, y el 2 de junio el duque de Híjar, al parecer favorable al pintor, le dio la buena noticia, concretando que para cobrar su sueldo tenía que demostrar todos los meses que estaba vivo. El 24 de junio de 1824 el subprefecto de Bayona

envió una comunicación a París, al ministro del Interior, de «que don Francisco Goya, pintor español cuyo pasaporte se añade, ha recibido del Ayuntamiento de Bayona un pase provisional para París. Se dirige a esta ciudad para consultar a los médicos y tomar las aguas que le prescriban». Una mentira piadosa que contentaba a todo el mundo. El pintor nunca tragaría una sola gota de agua en un balneario. Debió de obtener este pase provisional varios días antes, porque el 27 de junio Moratín le anuncia a Melón su llegada a Burdeos, «sordo, viejo, torpe y débil, y sin saber una palabra de francés, y sin traher un criado (que nadie más que él lo necesita), y tan contento y tan deseoso de ver mundo [la cursiva es nuestra]. Aquí estubo tres días; dos de ellos comió con nosotros en calidad de joven alumno». En efecto, Moratín se alojaba entonces en casa de Manuel Silvela, jurista y viejo afrancesado que en 1820 había abierto en Burdeos un colegio para jóvenes españoles. El poeta añade estas líneas, que trazan un retrato conmovedor del antiguo maestro: «le he exortado a que se vuelva para Sept^{bre} y no se enlodacine en París y se dege sorprehender del imbierno. Lleva una carta para que Arnao vea en dónde acomodarle y tome con él quantas precauciones se necesitan, que son muchas, y la principal de ellas, a mi entender, que no salga de casa sino en coche; pero no sé si él se prestará a esta condición. Allá veremos si el tal viage le deja vivo. Mucho sentiría que le sucediese algún trabajo».

El 30 de junio, según la policía, Goya estaba en París. A pesar de los temores de Moratín, de su debilidad y de su sordera, no había perdido el tiempo, porque la licencia se la habían notificado en Madrid el 2 de junio. El gobierno francés veía conspiradores por todas partes, y el ministro del Interior había dado orden de que le vigilaran «para saber si el artista tenía contactos sospechosos en París, que su empleo en la corte de España haría aún más inconvenientes», pero los policías comprobaron que no era un elemento peligroso, y el 8 de julio terminaban su informe diciendo que «aunque tenga setenta años [!], parece aún más viejo, y es sumamente sordo».8 Recordemos que la edad de Goya, en realidad, era de setenta y ocho años.

Ese mismo 8 de julio Moratín le escribió a Melón para comunicarle la llegada de Goya a París sin novedad: «Arnao, en virtud de una carta que le dí para él, se ha encargado de cuidarle y dirigirle en quanto pueda, y desde luego le acomodó con un primo de los parientes de su nuera. Se propone continuar sus buenos oficios en favor del joven viagero, y ha quedado en que me le enviará por acá para el mes de Sept^{bre}». Como ocurre siempre con los españoles, la trama amistosa funcionaba con fidelidad y generosidad.

Por los archivos de la policía también sabemos que Goya se alojó en el hotel Favart, en la calle Marivaux, 5 (que todavía existe), donde también vivía Jerónimo Goicoechea, joven primo de Miguel Martín de Goicoechea, quien se encontraba en París con su hija Manuela, casada con José Francisco de Muguiro. Más adelante el pintor retrató al hermano de este último, *Juan Bautista de Muguiro*. El suegro de Javier Goya, su hija y su yerno se instalaron en el hotel Castille, en la calle Richelieu. El 31 de agosto pidieron un pasaporte para Burdeos, y el pintor lo hizo el 1 de septiembre. ¹⁰ Se supone

que hicieron el viaje juntos, ya que según Moratín, Goya se instaló en Bur-

deos el 20 de septiembre.

Carecemos de datos sobre la impresión que le causó París al maestro aragonés. Según el citado informe de la policía, sólo salía para visitar monumentos y pasear por lugares públicos. ¡Qué ciegos habéis sido, testigos contemporáneos! ¡Uno de los más grandes pintores del mundo pasó dos meses en París por primera vez en su larga vida y no le hicisteis el menor caso, ocupados en cotorrear acerca de personajillos cuyos nombres ha olvidado la posteridad! Goya visitando el estudio de Delacroix: ¡qué encuentro tan extraordinario de haber tenido lugar, porque el joven artista francés ya conocía los *Caprichos*!

Se ha querido demostrar que el maestro español visitó detenidamente, con gran interés, el Salón de 1824, en el que Delacroix expuso *Las Matanzas de Scio*, Gérard, *Dafnis y Cloe*, Ingres, *El papa Pío VII celebrando en su capilla* y Prud'hon, *Cristo en la cruz*. Géricault, a veces tan cercano a la pintura española, había muerto en enero de 1824. Nada que objetar a estos posibles contactos, salvo el hecho de que el Salón abrió sus puertas el 25 de agosto, y

Goya tuvo que partir a primeros de septiembre.

En París el pintor se encontró con un número increíble de sus antiguos e ilustres modelos. La condesa de Chinchón, que había llegado de España el 13 de julio de 1824 con los duques de San Fernando, la marquesa de Pontejos, el duque de San Carlos, embajador de España, e incluso Pepita Tudó, conocida entonces como condesa de Castillofiel. La mayoría de los miembros de la alta sociedad española frecuentaban el salón del acaudalado González Arnao, su consejero jurídico, asociado con el banquero Joaquín María Ferrer, instalado en la calle Bleue, 15, en el barrio de la Grange-Batelière, donde vivían muchos refugiados españoles.11 Ferrer tenía negocios con los grandes bancos Delessert y Mallet Frères, y era muy influyente. Pertenecía a esos círculos de las altas finanzas en los que se había movido Goya durante gran parte de su vida, y aunque tenía fama de avaro, le encargó su retrato y el de su esposa, Manuela Coinas de Ferrer. Estas obras parecen hechas por obligación, como cuando el artista no trabajaba a gusto. Están firmadas y fechadas en 1824. Pero cuando se trataba de recordar su patria Goya recuperaba el entusiasmo, como en la soberbia Corrida (Malibú, Paul Getty Museum) que pintó para Ferrer —éste indica en el reverso que el cuadro está pintado en París en 1824—, precursora de las famosas litografías de Los toros de Burdeos. Antes del 20 de septiembre de 1824 Goya vivía en el 24 del cours de Tourny con Leocadia Weiss y sus dos hijos. 12 Ellos habían pasado la frontera el 14 de septiembre, y Leocadia, siempre tan fantasiosa, se puso treinta y cuatro años (en vez de treinta y siete) y dijo que había tenido que expatriarse porque su hijo Guillermo, que apenas contaba trece años, había sido miembro de la milicia nacional, añadiendo que iba a reunirse con su marido. 13 Siguió inventándose historias durante los años siguientes, lo cual le quita credibilidad. De momento, nos dice Moratín, Goya está con «la Señora y los chiquillos» en un piso bien amueblado de un buen barrio. «Creo que podrá pasar comodísimamente el invierno en él. Quiere retratarme, y de ahí inferirás lo bonito que soy, quando tan diestros pinceles aspiran a multiplicar mis copias». El retrato de Moratín con sesenta y cuatro años es conmovedor: en este rostro deformado, donde sigue brillando la mirada irónica, no reconocemos al joven caballero pintado en 1799¹⁴ (Bilbao, Museo de Bellas Artes).

Volviendo a Leocadia, su presencia en Burdeos al lado del viejo maestro ha dado pie a toda clase de comentarios, pero no nos cansaremos de repetir que son meras suposiciones sin demostrar. No hay que olvidar que allí también fue a vivir Miguel Martín de Goicoechea, viudo de María Juana Galarza, que antaño se había ocupado de la joven huérfana. Puede que la linda Leocadia pensara que podría encontrar un nuevo hogar con él, pero Manuela, al igual que su hermana Gumersinda, estaba alerta. Es posible que entonces Leocadia decidiera instalarse como ama de casa con Goya, un viejo que disponía de 50.000 reales de sueldo para él solo. Recordemos que fue ella quien siguió a Goya hasta Burdeos, y no al revés. Además, el 23 de octubre Moratín dice que «Goya está aquí con su Da Leocadia; no advierto en ellos la mayor armonía». 15 El pintor está muy nervioso, como señala Moratín un poco después, el 30 de septiembre, y «no me deja un instante». Goya se mantenía en contacto con sus relaciones parisienses. El 28 de octubre de 1824 le envió una curiosa carta a Joaquín María Ferrer, recomendándole a Rosario Weiss, que acababa de cumplir diez años y según él era el fenómeno más grande que había en el mundo teniendo en cuenta su edad: «Esta celebre criatura quiere aprender a pintar de miniatura, y yo tambien quiero ... la acompañan cualidades muy apreciables como Vsted verá si me favorece en con-Vsted vera si me favorece en contribuir a ello; quisiera yo emviarle a Paris por algun tiempo pero quisiera que Vsted la tubiera como si fuera hija mia». Y le manda algunas muestras del talento de Rosario, diciendo que había dejado maravillados a todos los profesores de Madrid, en especial «al Incomparable Monsieur Martin». ¹⁶ Ya hemos visto que Goya no dudaba en disfrazar la verdad cuando le convenía, y puede que esta recomendación exageradamente elogiosa ocultara una intención distinta: sencillamente, el deseo de confiar la educación de Rosario a una familia distinguida. Ferrer, que era sensato, debió rechazar la propuesta. Rosario, que efectivamente estaba dotada para el dibujo, entró en el estudio del pintor bordelés Lacour.

El 30 de noviembre de 1824, claramente perturbado por encontrarse a sus años en un país extranjero, Goya le envía a María Luisa de Borbón, duquesa de San Fernando y hermana de la condesa de Chinchón (que vivía en París), otra súplica muy peculiar, porque le ruega encarecidamente que acepte el regalo de «tres enanos» a los que ha retratado en la feria de Burdeos, y que le llevan sus respetuosos recuerdos. De pasada, no olvida decir que está sin dinero en París, y ha aceptado la ayuda de unos amigos que le han prestado lo del viaje. Tampoco olvida utilizar los giros apropiados para hablar con grandes señores. Añade que ha pedido una prórroga de la licencia a Su Majestad, y no sabe si se la concederán. En efecto, el 22 de noviembre de 1824, por mediación de su hijo, que estaba en Madrid, había pedido una

prórroga de un semestre para su ausencia, esta vez para tomar las aguas en Bagnères (Pirineos). Después del baile habitual de consultas administrativas durante siete semanas, le enviaron la licencia¹⁸ el 17 de enero de 1825, pero el 24 de diciembre de 1824 estaba intranquilo por no haber recibido carta de Javier, y también se preocupaba por su sueldo y sus rentas, yendo todos los días a ver a Miguel Martín de Goicoechea. «Si habré yo errado», le pregunta a su hijo, proponiéndole «emplear lo recogido de las mesadas en una finca de las más seguras que hay, no me parece que haya motivo por que puede que me suceda lo que a Ticiano, vivir hasta los 99 años ... y a mas que esta finca a de pasar a mis erederos como se lo dije a don Martín y a Monsieur Galos.» Luego hay unas explicaciones financieras para tranquilizar a Javier. Añade que si no le dan una nueva licencia, volverá enseguida para cobrar su sueldo, pero todas estas preocupaciones le hacen pasar malos ratos. ¹⁹ Por su parte, Moratín, que tampoco tenía noticias de Melón, le comenta que afortunadamente Goya le ha dicho que el abad no estaba muerto ni enfermo. ²⁰

El 24 de enero de 1825 Moratín le dice a Melón que Goya sigue atormentándose con su licencia y que ha leído las líneas que le enviaba el abad en su carta.²¹ Silencio durante unos meses, y luego, en la primavera, nos llegan unas informaciones muy reveladoras sobre el comportamiento del artista. El 14 de abril de 1825 Moratín señala que

Goya, con sus 79 pasquas floridas y sus alifafes, ni sabe lo que espera, ni lo que quiere. Yo le exorto —asegura el poeta— a que se esté quieto hasta el cumplimiento de su licencia. Le gusta la ciudad, el campo, el clima, los comestibles, la independencia, la tranquilidad que disfruta. Desde que está aquí no ha tenido ninguno de los males que le incomodaban por allá; y, sin embargo, a veces se le pone en la cabeza que en Madrid tiene mucho que hacer, y, si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zayna, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas.²²

Estas retahílas son típicas de Moratín, que las utiliza en otras ocasiones. De hecho el artista pensaba sobre todo en su familia, porque, siempre según el poeta, decía que los suyos no le escribían y no sabía a qué se podría deber este silencio. Moratín le ruega a Melón que se informe, comunicándole el comentario de Goya: «¿Por qué no le escribes tú en derechura alguna vez?».²³

Puede que las preocupaciones acabaran haciendo mella en su salud, porque a finales de mayo cayó gravemente enfermo. Los médicos de Burdeos le extendieron un certificado en el que se señala que está aquejado de problemas urinarios y tiene un tumor enorme en el perineo.²⁴ El 16 de junio Moratín confirma el peligro que ha corrido el artista, diciendo que ha estado al borde de la muerte y se ha salvado.²⁵ El 28 de junio anuncia triunfalmente la curación del maestro: «Goya escapó por esta vez del Aqueronte avaro [el río de los Infiernos]: está muy arrogantillo, y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta».²⁶ El maestro había vuelto a recurrir al ejercicio de la pintura como la mejor forma de progresar en su convalecen-

cia. Esta vez aprovechó para pedir una licencia de un año,²⁷ concedida el 6 de julio y enviada el 8. Miguel Martín de Goicoechea, el suegro de Javier Goya, que también había caído gravemente enfermo, murió el 30 de junio de 1825 y fue sepultado en Burdeos.²⁸ El viejo maestro perdió un importante apoyo, pero mantuvo su entereza, ya claramente fuera de peligro, según Moratín que el 17 de julio escribe que «Goya va bien».²⁹

¿Qué mejor que evocar las espléndidas corridas a las que nuestro pintor había asistido en Madrid, y recordar las faenas más famosas? En esta época debió trabajar en las litografías conocidas con el título de Los toros de Burdeos, y según escribe Moratín el 7 de octubre de 1825 para demostrarles a sus amigos bordeleses que es un entendido en la materia asegura que «él ha toreado en su tiempo, y que con la espada en la mano, a nadie teme». 30 ¡Pronto cumplirá ochenta años!, añade su amigo, asombrado por su energía moral. Se considera que estas cuatro estampas litografiadas son el punto culminante de la representación de las suertes de una corrida, y su ejecución técnica es de una perfección inigualable. Según Matheron, que lo supo probablemente a través de Brugada, o del editor litógrafo Gaulon, amigo del viejo maestro, éste realizó las estampas ayudándose con una lupa. «No estaba al borde de la muerte, pero sus ojos le fallaban.» Después de tantas calamidades, perder la vista era lo peor que le podía pasar a un pintor, pero en Goya el motor de la creación no se detenía nunca. Realizaba sus litografías, según explica Matheron, «en su caballete, con la piedra colocada como un lienzo. Manejaba los lápices como si fueran pinceles, sin afilarlos nunca. Trabajaba de pie, alejándose y acercándose a cada poco para apreciar los efectos. Solía cubrir toda la piedra con una tinta grasa uniforme, y luego quitaba con el rascador las partes claras, una cabeza, una figura, un caballo, un toro». 31 Utilizaba el método que consistía en pasar de lo oscuro a lo claro, que tan familiar les resultaba a los pintores españoles. Entre noviembre y diciembre de 1825 Gaulon anunció la edición de cien pruebas de las cuatro litografías de Goya tituladas Corridas de toros. El maestro realizó entonces el magnífico retrato de Gaulon.³²

El 6 de diciembre el artista le envía a Ferrer una de sus «estampas de toro», la *Novillada*, para pedirle su opinión y le comunica que vive en la calle Croix-Blanche, n.º 10, de Burdeos, el domicilio donde permaneció más tiempo.³³ Ferrer le contesta el 13 de diciembre, parece ser que sin mucho entusiasmo, porque el 20 de diciembre ³⁴ Goya vuelve a la carga para que Ferrer hable con un buen vendedor de estampas que las pueda difundir en París. También habla de las cuarenta miniaturas en marfil que ha pintado el invierno anterior: «es miniatura original que yo jamas he visto por que toda está hecha a puntos y cosas que mas se parecen a los pinceles de Velázquez que a los de Mengs». Algunas han llegado hasta nosotros: las hay que repiten de forma casi idéntica ciertas escenas o dibujos de la época de los *Caprichos*, y son una muestra prodigiosa de libertad de ejecución e inventiva.³⁵ El banquero Ferrer, que prefería los valores seguros, al parecer no quiso ocuparse de la venta de estas litografías taurinas y le propuso reeditar los *Caprichos*. Goya le contestó que no era posible, porque hacía más de veinte años

había cedido al rey las planchas de cobre, a causa de las amenazas de la «Santa», y no se podía hacer una tirada nueva ni tenía ganas de copiarlos.

El final de esta carta es conmovedor, porque el pintor se olvida del estilo cortesano: «Agradescame Usted mucho estas malas letras —dice— porque ni vista ni pulso ni pluma ni tintero todo me falta y sólo la voluntad me sobra». Ya se sabe que los estados no pueden socorrer todas las formas de miseria. Pero cuando escuchamos las palabras desesperadas de un Mozart o un Goya, disputando su genio a la enfermedad y a la muerte, nos embarga una trágica sensación de impotencia y desastre.

Como colofón de este año de 1825, el 30 de octubre Moratín, el fiel amigo, nos da noticias del hogar del artista. Goya se ha trasladado a una casita muy cómoda, iluminada por el norte y el sur, con un pequeño jardín. Una casa individual y nueva, en la que se encuentra muy a gusto. En efecto, con su licencia de un año podía pensar en llevarse sus muebles. Doña Leocadia, con su acostumbrada intrepidez, tan pronto se queja como se alegra. La Mariquita (María del Rosario) habla el francés como una cotorra, cose, brinca y se divierte con otros chiquillos de su edad.³⁶

«Todo me falta y sólo la voluntad me sobra». Los dos últimos años, 1826-1828

En la primavera de 1826 Goya toma una decisión importante: le pide al rey que le jubile, pero considera que es mejor trasladarse a Madrid para negociarla. El 7 de mayo de 1826 Moratín le comunica a Melón la próxima partida del artista, dentro de tres o cuatro días: «se va solo, y mal contento de los franceses». Le debió ofender la indiferencia con que habían sido acogidas sus bellas litografías. Añade Moratín: «Si tiene la fortuna de que nada le duela en el camino, bien le puedes dar la enhorabuena quando llegue». En caso contrario, dado lo precario de su salud, no tendría nada de extraño que acabara en un rincón de una posada.³⁷

El 30 de mayo de 1826, ya en Madrid, envía un memorial al rey de España recordando su situación:

Que tengo 80 años; que he servido 53 a los Augustos Padres y Abuelo de V.M., despues que Mengs me hizo venir de Roma; que mi edad, mis achaques y los medicos me obligaron a pasar a Francia á restablecer mi quebrantada salud; que lo he conseguido en parte; y aunque los facultativos me aseguraban que me curarian de los dolores de cabeza que padezco, he preferido, al acabarse mi licencia ... suplicarle se digne concederme mi jubilacion con el honorario que gozo o con el que sea del agrado de V.M. para volver a aprovecharme del clima, alimentos y baños que tanto me han aliviado.

El 4 de junio de 1826 el duque de Híjar dio el visto bueno a su solicitud, diciendo que el pintor «largo tiempo ha trabajado con el mayor esmero, gus-

to é inteligencia cuantas horas se le han encargado: su merito artistico ha sido tan sobresaliente que le ha hecho acreedor con justisima razon a que los demas Artistas y aun el publico en general y particular elogien sus obras». Actualmente, debido a su avanzada edad, la Real Casa le consideraba virtualmente jubilado, y el duque de Híjar estimaba que si el rey daba su aprobación podía acceder a la petición del pintor, y en segundo lugar, en vista de los 54 años que había estado al servicio del rey, le parecía justo pagarle los 50.000 reales que le correspondían, «además de que su avanzada edad promete que será poco el tiempo que goze». Bera una forma de quedar bien sin que el Tesoro real lo acusara mucho. El rey se dejó convencer sin dificultad, y el 22 de junio el sumiller de corps hizo saber al artista que le habían concedido la jubilación de primer pintor de cámara, con 50.000 reales anuales y permiso para permanecer en Francia. Cómo es posible que Fernando VII se mostrara tan benévolo? En esta época Goya debía tener aún importantes valedores, extremo que desconocemos.

Para celebrar este hecho Vicente López retrató a Goya de medio cuerpo, con paleta y pincel. El maestro mira a su retratista como si éste fuera su modelo, y no al revés. Es una obra poco original, pero su escrupulosa honestidad vale por todas las confidencias. El lienzo lleva esta dedicatoria a la izquierda: «López a su amigo Goya» (Madrid, Museo del Prado). Aunque el genio sobresaliente del glorioso anciano les desconcertaba un poco, en

Madrid todos admiraban al «padre Goya».

Esta vez tiene asegurada la tranquilidad económica, y Moratín da cuenta de su regreso el 15 de julio: «He recibido por mano de Goya (que llegó muy bueno) ...». Había estado en Madrid el tiempo estrictamente necesario para arreglar su situación, y había encontrado un nuevo y apacible hogar, ya que Moratín señala en noviembre que su familia y él están bien. Puede que Leocadia, al ver que prefería Burdeos a Madrid, se volviera más acomodaticia. Cabe preguntarse si fue durante el verano cuando pintó al hombre de negocios y banquero *Santiago Galos*, muy amigo de Goicoechea y admirador de Goya, obra firmada y fechada: «pintado por Goya de edad de 80 años / en 1826» (Merion, Barnes Foundation, Estados Unidos). Es una obra más próxima al *Retrato de Clemenceau* por Manet (1879) que a un lienzo de un pintor de la corte de Fernando VII.

1827, otra vez en Madrid

El 28 de enero de 1827 Moratín le escribe desde Burdeos a Melón que no ha visto a Goya en los últimos tiempos (que han sido duros, con fuertes nevadas y heladas), pero se acuerda de haberle oído hablar con su amiga de las mantas que habían recibido. El poeta añade: «Extraño que Dª Leocadia no te haya escrito; de Goya no hay que admirarse, porque le cuesta muchísimo trabajo escribir una carta». En mayo-junio da noticias del artista y hace una observación psicológica muy importante acerca de su comportamiento:

«Goya está bueno; se entretiene con sus borradores, se pasea, come y duerme la siesta: me parece que ahora hay paz en su casa». ⁴² Sabemos que los primeros años de su estancia en Burdeos habían sido tormentosos, pero Manuela de Goicoechea había vuelto a España con su esposo José Francisco de Muguiro y las causas de los roces debieron cesar. El hermano menor de José Francisco, Juan Bautista de Muguiro, hábil comerciante, se quedó en Burdeos. ⁴³ Goya le retrató en la primavera de 1827 y le dio el calificativo de amigo, que tan poco prodigaba: «Dⁿ Juan de Muguiro por su amigo Goya a los 81 años en Burdeos Mayo 1827» (Madrid, Museo del Prado). Es uno de los más bellos retratos de los últimos años del pintor, sobrio, sin pompa, pero lleno de dignidad y sentimiento, ejecutado con muý pocos medios técnicos, pero de gran eficacia.

Juan Bautista de Muguiro pidió un pasaporte para España el 2 de julio de 1827. Decidió acompañarle Goya? No lo sabemos. En todo caso, en un inventario de los pasaportes del 20 de septiembre de 1827, el subprefecto de Bayona señala el del «Sr. Francisco de Goya, de ochenta y un años de edad, viene de España y se dirige a París». Saí pues, el maestro había pasado el verano en Madrid. Allí retrató a su querido nieto Mariano. Antes de que se trasladara la pintura a otro lienzo se leía la dedicatoria: «Goya a su nieto a los 81 años de edad» (Ginebra, colección privada). Quería que se supiera que a pesar de su avanzada edad era capaz de pintar. La imagen es profundamente conmovedora, y expresa con gracia y delicadeza el cariño y la admiración que sentía por su elegante nieto, que no hizo nada de provecho, pero ya se sabe que el genio no es hereditario.

De modo que el pintor, con más de ochenta años, sordo y aquejado de problemas de vejiga y ese enorme tumor en el perineo, no dudó en hacer otra vez el viaje de ida y vuelta Burdeos-Madrid, unos 1.800 kilómetros, con la incomodidad de los carruajes de entonces, atravesando regiones montañosas: a pesar de sus achaques debía tener una constitución de hierro. ¿Por qué viajó a Madrid? No tenemos la menor idea, pero este viaje le brinda la oportunidad de volver a ver a Leocadia Weiss —la única carta de Goya a su amiga que ha llegado hasta nosotros, descubierta en América del Sur hace unos veinte años, nos permite hacernos una idea, en la medida de lo posible, del estado de sus relaciones en esa época—.47 En ella encontramos el tono espontáneo, el estilo expansivo que caracterizaban sus cartas a Zapater. Aquel 13 de agosto Goya le dice a Leocadia que está encantado de haber recibido noticias suyas y se lo agradece «un millón de veces». Le asegura que ha transmitido su recado a Melón, el cual está gestionando el asunto con Wellington, y que la persona (a la que ella busca) se encuentra en Londres. Ya hemos mencionado que en mayo de 1828 ella deseaba ardientemente volver a ver al señor Hoogen, secretario de Wellington. 48 El pintor se alegra de las amistades de Rosario y termina preguntando cómo va el asunto de Silvela y Moratín. Silvela había decidido trasladar su colegio a París, y se marchó de Burdeos el 12 de agosto de 1827. 49 Moratín se reunió con él a principios del otoño, de ahí la pregunta de Goya (que trataba a su amiga de usted cuando le escribía). Esta carta y el nombre de doña Leocadia que aparece en el inventario de las Pinturas negras de 1823 son las únicas informaciones privadas que tenemos sobre sus relaciones afectivas con la señora Weiss. El 21 de agosto Moratín le anuncia a García de la Prada que piensa partir a mediados de septiembre. Llegó a París el 4 de octubre, precedido por Melón, que llegaba directamente de Madrid. Probablemente Goya volvió a Burdeos cuando Moratín se disponía a partir. No se imaginaban que ya no volverían a verse. El poeta murió poco después que el artista, en 1828.

A finales de 1827 hubo otra ruptura para nuestro aragonés: la obligación de mudarse por tercera vez e instalarse en el tercer piso de Fossés-de-l'Intendance n.º 39,51 donde vivía su amigo Pío de Molina, el último alcalde de Madrid del trienio constitucional. José Pío de Molina y Rodríguez era hijo del arquitecto del palacio del Pardo y muy amigo del doctor Rafael Costa, yerno del médico de la duquesa de Alba. Según Ezquerra del Bayo, Rafaela Costa y Bonells, hija del anterior, se casó con Antonio de Brugada. La información que da al respecto Núñez de Arenas, no documentada, es poco clara. En todo caso Brugada y Pío de Molina estuvieron junto a la cabecera de Goya en el momento de su muerte. El maestro hizo un hermoso *Retrato de Pío de Molina* (Winterthur, Fondation Oscar Reinhart), obra ejecutada en 1827-1828 cuya factura esbozada no le resta fuerza expresiva.

MORIR EN BURDEOS, 1828

Debido a la partida de Moratín, las noticias sobre nuestro pintor escasean en el invierno de 1827-1828, pero por suerte se conservan cuatro de sus cartas a Javier Goya, las primeras misivas íntimas desde 1800 junto con la de diciembre de 1824. El 17 de enero de 1828 el pintor le escribe a su hijo:

Querido Javier. Estoy loco de contento por la última tuya con tus noticias de jibraltar de tus biageros. Se me pasó el día y la recivirás esta un poco más atrasada, pero no importa con que bengan aquí a pasar un par de años y tu quando puedas; estaré muy contento, sin pensar en hir a beros. Supongo como es devido, que estareis conmigo todo el tiempo que esteis en Bordeaus de hida y buelta a Paris, a lo menos me lo figuro así; ya estoy previniendo todas las cosas para buestro recivimiento y estancia. Es preciso que me abises con tiempo cuando saldrán de Barcelona y de todo; que tu lo haces todo con precaución y nada se te escapa; ya sabes lo que tenemos en casa de Galos que todo es buestro. Ayer me dijeron que abian asesinado a Gallardo, y me á incomodado mucho.⁵³

Goya envía esta carta a Madrid, donde se encuentra Javier. ¿Quiénes eran los viajeros de este último? ¿Mariano; Gumersinda? ¿Por qué diablos estaban en Gibraltar y tenían que pasar por Barcelona para ir a Burdeos? En cuanto a la alusión a Gallardo, se trataba del escritor utraliberal José Gallardo (1776-1836), que se había quedado en España bajo vigilancia policial. Goya compartía sus ideas satíricas, y se había corrido el rumor infundado de su muerte.

El 12 de marzo le contesta a su hijo: «he recivido la tuya del 3 de Marzo, y beo que tienes mucha razon de estar sentido de la determinacion de tus viajantes, pero espero conseguir yo tu intento y el mio de que bayan a Paris y que se esten aqui [en Burdeos] temporada grande que es mejor pueblo este y mas propio para lo que necesita Mariano; y luego, qué tienen que hacer ay? Y tu deves benir tambien, y gastareis menos; y el ir y benir puede ser muy provechoso, yo les aré el gasto aqui y en Paris», le asegura. Después de visitar a Galos comprueba que sólo faltan unos miles de francos para que la renta destinada a Mariano ascienda a 12.000 reales: «yo no lo sabia; si tu que eres tan curioso lo sabías míralo si no por tus papeles. Estoy esperando que lleguen y creo tendré carta de ellos para estar prebenido». Y termina diciendo: «A Dios, que no tengo ganas de escribir más».⁵⁴

Siempre con problemas de dinero. A este respecto la mayoría de los biógrafos juzgan con severidad al hijo de Goya, pero tenía a quien salir, y de la correspondencia no se desprende que padre e hijo no estuvieran de acuerdo. Parece que el banquero Galos aconsejó bien al viejo maestro. Vemos que éste se preocupa sobre todo de Mariano, su nieto.

El 26 de marzo de 1828, veinte días antes de su muerte, le escribe una nueva carta a Javier:

Querido Javier. Estoy muy impaciente aguardando á mis queridos viageros y con mucho cuidado: de todo lo que me dices en esta última tuya de que por estar conmigo más tiempo dejarás de yr a Paris es para mi la cosa de mayor gusto que me podias dar; aqui deben estar con el mayor gusto y si tu vienes este verano era el todo que yo podria desear. El sabado estube en casa de Monsieur Galos y recivi las dos mesadas [mensualidades] que me remitiste y aun me queda la otra letra de 979 Francos y si me envias las dos mesadas, pienso poner en la renta hasta los doce mil reales anuales que es una finca perpetua para Mariano y sus descendientes; no es verdad? Yo me hallo mucho mejor y tengo esperanzas de quedar como estaba antes del ynsulto; y la mejoria se la debo a Molina, que me ha estado diciendo que tomara la Baleriana yerba echa polvos, y estoy muy contento con mi mejoria para recivir mis amados viageros.⁵⁵

Esta misiva demuestra dos cosas: la llegada de los queridos viajeros Gumersinda y Mariano es inminente, y Goya acaba de estar enfermo, pero tantas veces se ha librado de la muerte que no parece temerla, y menos con la alegría de volver a ver a su familia que, al parecer, quería trasladarse a vivir a su lado. ¿Qué papel jugaron doña Leocadia y su hija en todo esto? Mientras se preocupa tanto por Mariano, no parece interesarle mucho la suerte de la segunda familia que se le atribuye. El 28 de marzo su nuera y su nieto llegaron por fin a Burdeos. El 1 de abril, Leocadia le cuenta a Moratín, «almorzamos juntos; le hizo mal el almuerzo». ⁵⁶ Justo después Goya le escribe unas líneas, las últimas de su vida, a su hijo: «Querido Javier: no te puedo decir más que de tanta alegría me he puesto un poco indispuesto y estoy en cama. Dios quiera que te bea venir á buscarlos para que sea mi gusto com-

pleto». Mariano, encargado de enviar la carta, añade en la misma hoja: «Querido Papá: El Abuelo va á poner a Vuestra Merced cuatro letras incluyéndo-le al mismo tiempo la fe de vida».⁵⁷ El 2 de abril Goya sufrió un síncope a consecuencia de una hemiplejía. Recobró el conocimiento, pero quedó paralizado del lado derecho, y permaneció así trece días. Murió la noche del 15 al 16 de abril a las dos de la madrugada; el 30 de marzo anterior acababa de cumplir ochenta y dos años. Molina y Brugada estaban presentes cuando murió, dice Leocadia,⁵⁸ y Brugada le sostenía la cabeza ⁵⁹ (Matheron). Un joven litógrafo, Francisco de la Torre, fue el encargado de retratar al maestro en su lecho de muerte, una imagen conmovedora e ingenua cuyo dibujo se atribuye también a Brugada. Gaulon tiró varios ejemplares.60

A pesar de los sufrimientos, el rostro aparece tranquilo. «Estaba como dormido», comenta Leocadia, que según le cuenta a Moratín estaba demasiado desolada para asistir a los últimos minutos de agonía. Después de muerto, el maestro conserva su perfil enérgico y esa dignidad innata que le había caracterizado toda su vida.

El Ayuntamiento extendió la partida de fallecimiento ese mismo día, con Pío de Molina y un tal Romualdo Yáñez como testigos. 61 El cónsul de España en Burdeos, Ferreiro Santa Cruz, avisado por Mariano, se presentó ese 16 de abril de 1828 en Fossés-de-l'Intendance, 39, para constatar la muerte del artista, al que conocía bien. 62 Las herencias de los españoles que vivían en Francia, como las de los franceses que vivían en España, estaban reguladas por el convenio del Pardo del 13 de marzo de 1769, que remataba el famoso pacto de familia. Puede parecer extraño que sesenta años de desbarajuste administrativo y cambios increíbles hubieran quedado borrados para volver a los viejos tiempos de Luis XV y Carlos III. En efecto, se había suprimido el derecho de herencia de los extranjeros, y se había otorgado el exequatur a los cónsules de cada nación «para conocer y regular las herencias de sus súbditos respectivos». El cónsul de España interrogó a Gumersinda y a su hijo en presencia de Pío de Molina y Amati acerca de los papeles, enseres y mobiliario que había dejado el difunto. Ellos contestaron que no había dejado nada, porque vivía «en compañía» de doña Leocadia de Zorrilla, a quien pertenecían los muebles que había en el piso, lo cual probablemente era falso en lo que se refiere a los muebles.63

Goya no había hecho más testamento que el de 1811, y las donaciones a Javier y Mariano no eran revocables. Además, el pintor, siempre tan hábil y prudente, había arreglado el asunto de las rentas para su hijo y para Mariano con el banquero Galos, a quien había visitado varios días antes de su última enfermedad. Su nuera podía estar tranquila: Leocadia, su odiada pariente, no iba a heredar nada. ¿Tuvo Goya intención de dejarle algo legalmente? No parece muy probable, puesto que había previsto el futuro de su familia hasta sus últimos momentos, y conocía demasiado bien los recovecos de la ley para ignorar que esos documentos no se escriben en el lecho de muerte, sobre todo estando tan apegado a su hijo y su nieto.

Su funeral se celebró el 17 de abril de 1828 a las 10 de la mañana en la

iglesia de Notre-Dame, cerca de su casa, y su cuerpo fue enterrado en el cementerio de la Chartreuse, en el panteón de su amigo Miguel Martín de Goicoechea. Los cuerpos de los dos abuelos de Mariano se reunieron así en la muerte y en tierra extranjera. El monumento funerario elevado sobre la tumba de Goicoechea fue donado por la ciudad de Burdeos a Zaragoza

en 1928, y hoy está en la plaza del Pilar.

Pío de Molina había viajado a España poco después de la muerte del maestro. El 19 de abril, al cruzarse en la frontera con Javier Goya que procedía de Madrid, le anunció la muerte de su padre.

En cuanto Javier llegó a Burdeos, se ocupó de la situación de Leocadia Weiss. Le dejó los muebles, la ropa de casa y los vestidos, y le dio un billete de 1.000 francos por si quería regresar a España. El alquiler estaba pagado hasta finales de abril, de modo que Leocadia tuvo que buscar otro alojamiento.

A diferencia de Goya, que fue muy previsor, la pobre mujer parece que fue bastante atolondrada. Dada la edad y la salud del pintor, podía esperar ese desenlace desde hacía algún tiempo. Por otro lado, si Rosario hubiera sido hija de Goya, ¿la habría dejado en ese abandono? La cuestión está por averiguar, ya que el buen corazón no era una de las principales cualidades de la familia de Javier. De todos modos, en su descargo hay que decir que Leocadia parecía más apenada por haber perdido un hogar para su hijita que a un querido amigo.

Al año siguiente le vendió a Juan Bautista de Muguiro *La lechera de Burdeos* (Museo del Prado), cuyo modelo quizá fuera Rosario Weiss, diciendo que se veía obligada a hacerlo por la necesidad. Esta luminosa imagen de la juventud con la que Goya cerró el libro de su vida fue conservada respetuosamente por la familia Muguiro, cuyos descendientes la donaron al Prado en 1946 con motivo del segundo centenario del nacimiento del pintor.⁶⁸

Rosario Weiss volvió a España en 1833, como muchos otros tras la muerte de Fernando VII, y llegó a ser una artista admirada, pese a su juventud y a las circunstancias poco propicias que habían rodeado su educación, aunque el recuerdo de Goya le favoreció. Murió en 1843, a los veintinueve años, querida y respetada. Su tormentosa madre la sobrevivió veintitrés años. 69

Dos meses y cinco días después que Goya, Moratín, que no había dejado de añorar Burdeos, falleció en París, en medio de los grandes sufrimientos de un cáncer, el 21 de junio de 1828.⁷⁰ Al año siguiente le tocó el turno al bueno de Ceán Bermúdez. Estos dos amigos de juventud y de madurez, que lo acabaron siendo de toda la vida, tuvieron un papel determinante en la carrera del artista. Es una lástima que un fúnebre destino les impidiera contarnos «su Goya», como hizo Ceán con Jovellanos.⁷¹

Pero Moratín, en un corto poema ⁷² que dedicó al pintor en 1799, nos ha dejado un testimonio intangible, admirablemente sincero, de la personalidad excepcional de Goya. Esta silva, a modo de conclusión, demuestra que España, con Goya y Moratín, tuvo la suerte de conocer un segundo Siglo de Oro. Esperamos que así lo atestigue esta biografía.

Silva a don Francisco de Goya, insigne pintor

Quise aspirar a la segunda vida, que agradecido el mundo al eminente mérito reserva, de pocos adquirida entre los que siguieron la inspiración de Apolo y de Minerva.

Vanos mis votos fueron, vano el estudio, y siempre deseada la perfección, siempre la vi distante.

Mas la amistad sagrada quiso dar premio a mi tesón constante, y a ti, sublime artífice, destina a ilustrar mi memoria, dándola duración en tus pinceles, émulos de la fama y de la historia.

A tanto la divina arte que sabes poderosa alcanza, a la muerte quitándola trofeos.

Si en dudosa esperanza culpé de temerarios mis deseos, tú me los cumples, y en la edad futura, al mirar de tu mano los primores y en ellos mi semblante, voz sonora que al cielo te levante con debidos honores, venciendo en los años el desvío, y asociando a tu gloria el nombre mío.

LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

NOTAS

ABREVIATURAS

AE Arte Español

AEA Archivo Español de Arte

AHN Archivo Histórico Nacional, Madrid AHP Archivo Histórico de Protocolos, Madrid

BAE Biblioteca de Autores Españoles

BH Bulletin hispanique

BRAM Boletín de la Real Academia de Historia, Madrid BRASF Boletín de la Real Academia de San Fernando, Madrid

BSEE Boletín de la Sociedad Española de Excursiones

GBA Gazette des Beaux-Arts

RABM Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid

PRIMERA PARTE. El nacimiento de un genio

Capítulo I. Goya o el espejo de las pasiones (pp. 15-20)

1. William C. Atkinson, Histoire d'Espagne et du Portugal, París, 1965, p. 288.

Capítulo II. El Aragón de Goya (pp. 21-25)

- 1. José María Lacarra, *Aragón en el pasado, Madrid*, 1972, p. 38. *Quasi pro rege* (casi para el rey).
 - 2. Santiago Broto Aparicio, El Pirineo aragonés, León, 1979, p. 82.
 - 3. Lacarra, 1972, p. 44.
 - 4. Ibid., p. 81.
- 5. Paula de Demerson, «Un escrito del conde de Teba. El discurso sobre la autoridad de los Ricos Hombres», *Hispania*, t. XXXI (1971).
- 6. Carlos E. Corona Baratech, «Aragón en el siglo XVIII», en *Aragón en su historia*, Zaragoza, 1980, p. 328.
 - 7. Adolfo Castillo Genzor, Anales de Zaragoza, Zaragoza, 1975, pp. 88-89.
 - 8. Ibid., p. 95.
- 9. Lacarra, 1972, p. 202. La supresión de los fueros aragoneses se había promulgado el 29 de junio de 1707. Cf. Janine Fayard, en *Historia de España*, dirigida por Manuel Tuñón de Lara, V, 1476-1714, Madrid, 1982, p. 451.

- 10. Castillo Genzor, 1975, p. 106.
- 11. Xavier de Salas, «Aportaciones a la genealogía de D. Francisco de Goya», BRAH (1977), t. CLXXIV, cap. III, pp. 405-415.
- 12. Marina González Miranda, «La familia de Pedro de Goya según sus propias anotaciones manuscritas», *Seminario de arte aragonés*, t. XXVII-XXVIII (1974-1979), pp. 5-11. Los documentos de archivo publicados por M. González Miranda demuestran de modo irrefutable que Pedro de Goya era notario real.
- 13. Archivo de San Miguel de los Navarros, Zaragoza, registro de matrimonios, 1736, fol. 28.250; en 1970 encontramos esta partida de matrimonio, publicada después por García de Paso y W. Rincón: cf. *infra* cap. III, n. 7.
 - 14. Antonio Ponz, Viaje de España, Aguilar, Madrid, 1947, t. XV, carta V, p. 1.353.
- 15. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, 1800, t. IV, p. 96; Arturo Ansón Navarro, El pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785), Zaragoza, 1986, pp. 49-50.
 - 16. Ponz, Viaje, p. 1.368.
 - 17. Ponz, Viaje, p. 1.369.

Capítulo III. De Zaragoza a Madrid. Infancia y juventud, 1746-1775 (pp. 26-40)

- 1. En realidad se trataba del reinado de Felipe V hasta la muerte de Luis XIV, en 1715. Las segundas nupcias del rey de España con Isabel Farnesio le orientó hacia Italia.
- 2. Conde de Sástago, *Elogio del mui ilustre Señor D. Ramón Pignatelli...*, Zaragoza, 18 de marzo de 1796. Fuente esencial para conocer la personalidad de Ramón Pignatelli.
- 3. Guillermo Pérez Sarrión, *El Canal Imperial de Aragón y la navegación hasta 1812*, Zaragoza, 1975, pp. 55 y 78. A Juan Martín de Goicoechea le nombraron cajero en 1772, y en 1795 le cedió su puesto a su sobrino Pedro Miguel de Goicoechea. Aquel mismo año José de Yoldi fue nombrado administrador general del canal.
 - 4. Francisco Abbad Ríos, La Seo y el Pilar de Zaragoza, Madrid, s.f., pp. 98 y 100.
- 5. Teodoro Ríos Usón y Teodoro Ríos Solá, «La arquitectura», en *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 1984, pp. 188-194; Thomas Ford Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, t. I, pp. 73 ss.; Ansón Navarro, 1986, p. 32.
- 6. La expulsión de España de la orden de los jesuitas se decretó el 2 de abril de 1767. No fue una decisión exclusiva de España, porque ya habían sido expulsados en 1759 de Portugal y en 1764 de Francia. La orden fue abolida por Roma en 1773. Esta grave decisión tuvo una repercusión muy especial en Zaragoza, debido a los vínculos de la familia Pignatelli con los jesuitas. Cf. J. M. March, *El restaurador de la Compañía de Jesús, Beato José de Pignatelli*, Barcelona, 1935.
- 7. Las pruebas documentales de las fechas de nacimiento de Rita Jacinta y Mariano Goya fueron publicadas por primera vez por Emilio Ostalé Tudela en 1928, en el *Heraldo de Madrid*. Enrique Lafuente Ferrari las recogió en *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947, p. 285, obra crucial sobre Goya. Les añadió la fecha de fallecimiento de Camilo Goya, el 13 de diciembre de 1828. La partida de bautismo de Tomás Goya fue publicada por Enrique Pardo Canalis, «Un dato para la biografía familiar de Goya», *Semanario de arte aragonés* (1953), p. 104. Por último, Alfonso García de Paso y Wilfredo Rincón han realizado una importante actualización biográfica, recogiendo los documentos ya conocidos y publicando numerosas partidas de bautismo, matrimonio, etc., hasta entonces inéditas: García de Paso y Rincón, «Datos biográficos de Francisco Goya y su familia en Zaragoza», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º V, Zaragoza, 1981, pp. 93-104.
- 8. Desgraciadamente no existe ninguna monografía sobre la vida y obra de Valentín Carderera, que sin duda aportaría nuevos datos sobre la obra de Goya.
 - 9. Francisco Zapater y Gómez, Goya. Noticias biográficas, Zaragoza, 1868.
- 10. Charles Yriarte, Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eauxfortes et le catalogue de l'oeuvre, París, 1867.
 - 11. Laurent Matheron, Goya, París, 1858.

12. Ibid., p. 12.

13. Ansón Navarro, 1986, pp. 17 y 39.

14. Ibid., p. 52, y García de Paso y Rincón, 1981, p. 96.

15. García de Paso y Rincón, 1981, p. 100.

16. José Milicua, «Anotaciones al Goya joven», Paragone, n.º 53, Florencia (1954), p. 11.

17. García de Paso y Rincón, 1981, p. 101.

- 18. *Ibid.*, pp. 101-102. Esta partida de confirmación inédita es el primer documento conocido sobre la presencia de Francisco Goya en Zaragoza, que entonces tenía cinco años.
- 19. Francisco de Goya, Cartas a Martín Zapater, Mercedes Águeda y Xavier de Salas, eds., Madrid, 1982, n.º 101, p. 178.

20. Zapater y Gómez, 1868, p. 39.

- 21. Rosa María Blasco Ibáñez, Zaragoza en el siglo xvIII, 1700-1770, Zaragoza, 1977, pp. 127-128.
- 22. Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte, Madrid, 1828, artículo Goya. Había 512 cuadros expuestos, y sólo tres obras de Goya.

23. Narciso Sentenach, «Goya académico», BRASF (1929), p. 174.

24. La excelente obra de Ansón Navarro sobre José Luzán reconstruye el medio cultural y profesional en el que se desenvolvió Goya de niño, y luego de adolescente, un medio privilegiado, habida cuenta de la inspiración artística de los pintores y escultores aragoneses de la época.

25. Ansón Navarro, 1981, p. 26, para el palacio de los condes de Fuentes; p. 37, para el

estudio de Luzán.

- 26. Francisco Javier Sánchez Cantón, «El primer viaje de Goya en Madrid», AEA (1929), pp. 1-3.
- 27. F. J. Sánchez Cantón, «Goya en la Academia», en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Primer Centenario de Goya, *Discursos*, Madrid, 1928, pp. 11-13.
- 28. José Manuel Arnaiz y Ángel Montero, «Goya y el Infante Don Luis», *Antiquaria*, marzo de 1986, p. 46.
- 29. Giovanni Copertini, «Note sul Goya», Annuario per l'anno scolastico, 1926-1927, del Liceo gimnasio Gian Domenico Romagnosi, Parma, 1928, p. 13.
- 30. Motín de Esquilache: en marzo de 1766 el gobierno español ordenó que en Madrid se acortaran las capas y se redujeran las alas de los sombreros. El 23 de marzo esta medida provocó un alzamiento de carácter xenófobo dirigido contra el primer ministro, el siciliano Esquilache. También hubo motines en provincias, y nunca se ha dado una buena explicación de la amplitud alcanzada por este movimiento social. Cf. Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo xviii español*, Barcelona-Madrid, 1976, pp. 306-318 para una excelente exposición.
 - 31. Valentín de Sambricio, Tapices de Goya, Madrid, 1946, doc. n.º 269, p. CLXVII.
- 32. Exposición «Polonia, arte e cultura dal medievo all'illuminismo», Palazzo Venezia, Roma, junio de 1975, n.º 221; *Polski Slownick Biograficzny*, 1971, artículo Taddeo Kuntz redactado por Zagorowski.
 - 33. Paolo Erasmo Mangiante, Goya e l'Italia, Roma, 1991, pp. 65 y 116 n. 49.
- 34. Publicado en Varsovia, t. IV. Parece ser que los vínculos de Kuntz con España existieron, en particular con los Vergara de Valencia, familia de escultores, uno de cuyos miembros, Francisco, se hizo famoso en Roma, aunque no han sido documentados hasta ahora.
 - 35. Copertini, 1928, pp. 10-13.
 - 36. *Ibid.*, p. 11.
 - 37. *Mercure de France*, enero de 1772.
- 38. Jesús Urrea, «El Aníbal de Goya reencontrado», en *El cuaderno italiano de Goya, 1770-1786*, Madrid, 1994, pp. 41 ss.
- 39. Para unificar la documentación sobre los frescos de la basílica del Pilar, hemos optado por referirnos únicamente a la interesante obra colectiva *Regina Martyrum Goya*, publicada en Zaragoza en 1982, con colaboraciones de Eduardo Torra, Federico Torralba, Carlos Barboza, Teresa Grasa y Tomás Domingo. Para el *Coreto de la Virgen*, cf. pp. 96-104 y, en «Fuentes documentales», pp. 139-141.

- 40. La Viñaza, 1887, p. 462.
 - 41. Antonio Beltrán, Goya en Zaragoza, Zaragoza, 1971, pp. 66 ss.
- 42. José Gudiol, «Les peintures de Goya dans la Chartreuse d'Aula Dei à Saragosse», GBA, 1961, pp. 85 ss.; el padre archivero de Aula Dei le había hablado a José Gudiol de unos documentos del archivo que registraban la instalación del andamiaje y el suministro de pintura entre 1773 y 1774, así como el pago de la doradura de once marcos, número que coincide con el de las composiciones de Goya.
- 43. Faustino Casamayor, Años políticos y históricos 1782-1838 (manuscrito conservado en la Universidad de Zaragoza).
 - 44. Sambricio, 1946, doc. n.º 4, p. IV, publicado por primera vez.
- 45. Pero después de la boda éste tuvo que regresar a Zaragoza, pues en agosto de 1774 nació su primer hijo, Antonio, según ha descubierto recientemente Nigel Glendinning y confirmado por el *Cuaderno italiano* de Goya.
- 46. Sambricio, 1946, pp. 289, 290. Sánchez Cantón había señalado en 1931 la petición de Bayeu a propósito de la boda de sus hermanas enviada a la Real Casa en mayo de 1773.
 - 47. *Ibid.*, doc. n.° 8, p. vii.
 - 48. *Ibid.*, doc. n.° 11, p. viii.
 - 49. *Ibid.*, doc. n.° 12, p. IX.
 - 50. Regina Martyrum Goya, 1982, p. 146.
 - 51. Cartas a Martín Zapater, n.º 1, p. 37.
- 52. Nigel Glendinning, *Goya and His Critics*, Yale University, p. 317, n. 2 (hay trad. cast.: *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1983). Una de las mejores obras de referencia sobre Goya.
 - 53. Lafuente Ferrari, 1947, p. 290.
 - 54. AHN Madrid, Consejos, Orden de Carlos III, 1790, expediente 386.
- 55. Archivos parroquiales de la iglesia de San Gil, Zaragoza, año 1803. Cf. infra cap. XVII, n. 8.
- 56. Archivos parroquiales de la iglesia de Santa María Magdalena, Zaragoza, año 1747, fol. 206. El canónigo Tomás Domingo publicará próximamente este documento inédito.

Capítulo IV. Los primeros pasos del éxito, 1776-1780 (pp. 41-50)

- 1. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 16, p. 60, 23 de agosto de 1780.
- 2. Hay numerosos trabajos sobre la labor política de Floridablanca. El mejor estudio de conjunto es el de Cayetano Alcázar Molina, *El conde de Floridablanca*, *su vida y su obra*, Murcia, 1934.
- 3. Laura Rodríguez, Reforma e Ilustración en la España del siglo xvIII, Pedro R. Campomanes, Madrid, 1975, p. 75.
- 4. Hay una enorme bibliografía sobre Jovellanos. La principal base documental son sus *Diarios* (IDEA, Oviedo, 1953-1955) y la obra de Ceán Bermúdez, *Memorias para la vida del Exmo. Señor Don Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de su obra*, Madrid, 1814; nos referimos constantemente a estas dos fuentes.
- 5. José Clisson Aldama, Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritor y crítico de Bellas artes, Oviedo, 1982, pp. 50 y 51.
 - 6. Sambricio, 1946, n.º 56, p. xxxi, 24 de julio de 1779.
- 7. *Ibid.*, n.º 34, p. xx, 19 de agosto de 1777. Entre octubre de 1776 y agosto de 1777 Goya envió a la Real fábrica de Santa Bárbara seis cartones, uno de los cuales, de 4 metros de ancho, estaba destinado al comedor de los príncipes de Asturias, en el palacio del Pardo. El 30 de octubre de 1776 pintó *La merienda a orillas del Manzanares* por 7.000 reales, el 3 de marzo de 1777 *El baile de San Antonio de la Florida* por 8.000 reales, el 12 de agosto de 1777 *La riña en la Venta Nueva* por 10.000 reales, *El paseo de Andalucía* u *Hombres embozados* por 5.000 reales, *El bebedor* por 1.500 reales, y *El quitasol* sin evaluación, pese a ser uno de los más importantes y «modernos» de la serie.
 - 8. Los documentos publicados por Sambricio (1946) aportan la prueba formal.

9. Gracias a Sambricio (1946), hoy conocemos perfectamente el mecanismo de estos encargos.

10. Francisco Ruiz Ramón, Historia del Teatro español (desde sus orígenes hasta 1900),

1979, p. 309.

11. Cf. infra la definición del término «maja».

- 12. Epistolario de Leandro Fernández de Moratín, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, 1973, p. 646, una de las mejores fuentes sobre el Goya íntimo de los últimos años.
- 13. Saltillo (marqués del), Goya en Madrid: su familia y allegados (1746-1856), Miscelánea madrileña histórica y artística, Madrid, 1952, p. 25.
 - 14. Julio Caro Baroja, «Los majos», Cuadernos hispanoamericanos (1975), n.º 299, p. 282.
- 15. Para no recargar nuestro texto biográfico con una enumeración prolija, hemos preferido reseñar en una nota la lista de los cartones pintados por Goya entre 1778 y 1780. Nunca se ha valorado adecuadamente la importancia sociológica de estas obras en relación con la vida de su tiempo, pese a tratarse de una empresa que no tiene parangón artístico en la Europa de entonces. Según Sambricio (1946), a quien nos referimos constantemente, el 25 de enero de 1778 Goya había enviado cuatro cartones a la Real fábrica de Santa Bárbara: La cometa, Los jugadores de naipes, Niños inflando una vejiga y Niños cogiendo fruta, por una suma global de 15.000 reales (Catálogo Sambricio, 1946, n.ºs 16 a 19). Estos cartones estaban destinados a los tapices que debían decorar el comedor de los príncipes de Asturias, en el Pardo. El 5 de enero de 1799 envió seis cartones: La feria de Madrid, El cacharrero, El militar y la señora, La acerolera, Muchachos jugando a soldados y Los niños del carretón, por una suma global de 20.000 reales (Sambricio, 1946, cat. n.ºs 21 a 26), destinados al dormitorio de los príncipes en el Pardo. El 20 de julio de 1779 envió otros dos para la antecámara de los príncipes en el Pardo: El juego de pelota a pala y El columpio, por la cantidad total de 15.000 reales (Sambricio, 1946, cat. n.ºs 27 y 28). El 27 de enero de 1780 Goya envió otros once cartones; Las lavanderas, La novillada, El perro, La fuente, El resguardo de tabacos, El muchacho del pájaro, El niño del árbol, El majo de la guitarra, Los leñadores, La cita y El médico, todos ellos para la antecámara de los príncipes en el Pardo, por los que cobró en total 22.000 reales (Sambricio, 1946, cat. n.ºs 29 a 39). Salvo Los niños del carretón y El médico, todos estos cartones están hoy en el Museo del Prado.
 - 16. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 8, p. 49.
- 17. Juliet Wilson Bareau, Goya's prints, The Tomás Harris Collection in the British Museum, Londres, 1981, p. 21.
- 18. Este procedimiento, inventado por el francés J.-B. Le Prince hacia 1768, consiste en producir un fondo graneado por aplicación en la superficie de la plancha de cobre, que en la tirada en papel da la impresión de la aguada.
 - 19. Ponz (1947), op. cit., p. 666.
 - 20. Ceán Bermúdez, 1800, t. V, p. 172.
- 21. Wilson Bareau, 1981, p. 13; Exposición *I Tiepolo, virtuosismo e ironia*, Mirano (Venecia), 1988, estudio de los grabados de Lorenzo Tiepolo por Dario Succi, pp. 265 ss.
- 22. Wilson Bareau, 1981, p. 11; Claude Bédat, L'Académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808), Toulouse, 1974, p. 182.
 - 23. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 7, p. 47.
 - 24. Sambricio, 1946, p. 106.
 - 25. Julio Somoza, Jovellanos, nuevos datos para su biografía, La Habana, 1884, p. 183.
 - 26. Campomanes protegió a Cabarrús durante mucho tiempo.
 - 27. Ceán Bermúdez, 1814, p. 26.
 - 28. *Ibid.*, p. 316.
 - 29. Cartas a Martín Zapater, 1982, 7 de octubre de 1778, n.º 6, p. 46.
- 30. José Bueno Paz, «Datos documentales sobre los hijos de Goya», AE (1947), p. 60: partida de nacimiento de María del Pilar.
 - 31. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 2, p. 38.
 - 32. Bueno Paz, 1947, p. 60.

- 33. *Ibid.*, p. 59.
- 34. Ibid., p. 61, y Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 16, p. 60.
- 35. Sambricio, 1946, n.º 56, p. xxxi, n.ºs 57 y 58, p. xxxiii, y n.º 60, p. xxxiii.
- 36. *Ibid.*, n.º 72, p. xL.

Capítulo V. La ascensión de Goya. Los primeros protectores, 1780-1783 (pp. 51-63)

- 1. Pedro Tedde de Lorca, El banco de San Carlos (1782-1929), Madrid, 1988, p. 52.
- 2. Regina Martyrum Goya, 1982, p. 146, n.º 27, p. 147, n.º 28, n.º 29, n.º 30.
- 3. Sánchez Cantón, «Discursos», 1928, p. 14.
- 4. Somoza, 1884, p. 183.
- 5. Ceán Bermúdez, 1814, p. 28.
- 6. Somoza, 1884, p. 183.
- 7. Antonio Matilla Tascón, «Goya en el archivo de Protocolos de Madrid», Villa de Madrid (1978), n.º 58, p. 18.
- 8. Regina Martyrum Goya, 1982, n.º 31, p. 148, y n.º 36, p. 149. El capítulo había aprobado la suma de 3.000 pesos (es decir, 60.000 reales) por cada cúpula o techo. Había dos techos y cuatro cúpulas por decorar. Un peso equivalía a 20 reales (cf. Hans Ottokar Reichard, Guide d'Espagne et du Portugal, 1793, facsimilar, París, 1971, p. 5, Cuadro de las monedas).
 - 9. Regina Martyrum Goya, 1982, n.º 31, p. 148.
 - 10. Ibid., n.° 37, p. 149, y Cartas a Martín Zapater, 1982, n.° 4, p. 10.
 - 11. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 12, p. 55.
 - 12. Ibid., n.° 13, p. 56.
 - 13. *Ibid.*, n.° 14, p. 58.
 - 14. Ibid., n.° 15, p. 59.
 - 15. *Ibid.*, n.° 16, p. 60, y Bueno Paz, 1947, p. 61.
 - 16. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 17, p. 61, n.º 18, p. 62.
- 17. Glendinning, 1977, p. 317, aporta unos datos inéditos muy importantes sobre la fortuna de Martín Zapater que han pasado inadvertidos a muchos especialistas de Goya.
 - 18. Casamayor, cf. supra n. 43, p. 38.
- 19. La Viñaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras, Madrid, 1887, pp. 174, 177. Regina Martyrum Goya, 1982, n.º 60, pp. 156-158.
- 20. Regina Martyrum Goya. Un plano muy claro en el que se ve el lugar reservado a los frescos de los Bayeu y Goya, p. 105.
 - 21. *Ibid.*, n.° 49, p. 152.
 - 22. Ibid., n.° 50, p. 152.
 - 23. Ibid., n.° 51, p. 152.
 - 24. Ibid., n.º 58, p. 155.
 - 25. Ibid., n.º 62, p. 159.
- 26. Ángel Canellas López, *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, 1981. El autor, paleógrafo eminente, ha reunido en este corpus la mayoría de los documentos de archivo publicados sobre Goya y algunos inéditos. Encontramos en él las cartas de Goya a Zapater y a otras personas, una selección de los documentos publicados por Sambricio en *Tapices de Goya*, y por último numerosas cartas dirigidas al artista. Es una colección cuya consulta resulta imprescindible para el estudio de la vida y la obra de Goya. Carta al canónigo Allué, n.º 43, p. 234.
 - 27. Regina Martyrum Goya, n.º 66, p. 160.
 - 28. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 19, p. 63.
 - 29. Diplomatario, 1981, pp. 235-236.
 - 30. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 20, p. 64.
- 31. Ibid., n.º 21, p. 64, y José Luis Morales y Marín, Los Bayeu, Zaragoza, 1979, catálogo n.º 32, p. 63.
- 32. P. Esteban Ibáñez O.F.M., San Francisco el Grande en la historia y en el arte, Madrid, 1964, p. 100. En esta época el cuadro de Bayeu estaba colgado sobre uno de los rellanos de la escalera que va del claustro al coro de la iglesia.

- 33. *Ibid.*, pp. 66-67.
- 34. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 22, p. 61.
- 35. *Ibid.*, n.° 23, p. 67.
- 36. *Ibid.*, n.° 25, p. 71.
- 37. José Ignacio Gómez Zorraquino, Los Goicoechea y su interés por la tierra y el agua en el Aragón del siglo xvIII, Zaragoza, 1989, p. 120.

- 38. E. Lafuente Ferrari, «Sobre el cuadro de San Francisco el Grande y las ideas estéticas de Goya», Revista de Ideas Estéticas, IV, 1946, pp. 307-337; Diplomatario, 1981, n.º LII, p. 238.
 - 39. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 26, p. 73.
 - 40. Ibid., n.º 27, p. 75; Matilla Tascón, 1978, p. 18.
 - 41. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 28, p. 77.
 - 42. *Ibid.*, n.° 29, p. 79.
- 43. Ibid., n.º 30, p. 82. Se llamaba «sitios» a las residencias reales por las que Carlos III había fijado un calendario preciso de desplazamientos: el Pardo del 7 de enero al sábado de Ramos, luego Madrid, durante dos días. El miércoles después de Semana Santa, Aranjuez, hasta finales de junio. Otra vez Madrid hasta el 17 o 18 de julio. Luego se instalaba en La Granja hasta el 7 o 8 de octubre, o en El Escorial hasta el 30 de noviembre aproximadamente, y volvía a Madrid hasta el 7 de enero siguiente. El rey Carlos IV y la reina María Luisa cumplieron estrictamente este ritmo de «jornadas», cf. Yves Bottineau, L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières, París, 1986, p. 91.
- 44. Lafuente Ferrari, 1947, p. 286, fue el primero en señalar que el padre de Goya murió el 17 de diciembre de 1781, en la calle Rufas de Zaragoza, y fue enterrado en San Miguel de los Navarros, t. IX de las Defunciones, fol. 49 verso.
 - 45. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 31, p. 83.
 - 46. Tedde, 1988, pp. 72, 77, 176, cuadro VII-3.
- 47. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 33, p. 84. Goya dice que sigue viviendo en la calle del Desengaño.
 - 48. *Ibid.*, n.° 34, p. 86.
 - Ibid., n.° 35, p. 88. 49.
 - Ibid., n.º 36, p. 89, sin fechar.
 - 51. Ibid., n.º 37, p. 91.
 - 52. Ibid., n.° 38, p. 93.
 - 53. Ibid., n.º 39, p. 94.
 - 54. Glendinning, 1977, p. 317, n.° 1.
 - Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 40, p. 96. 55.
 - 56. Ibid., n.° 41, p. 97.
 - 57. *Ibid.*, n.° 42, p. 98.
 - 58. *Ibid.*, n.° 43, p. 99.
 - *Ibid.*, n.° 44, p. 101.
 - 60. *Ibid.*, n.° 45, p. 103.
 - 61. Ibid., n.º 46, p. 104.

 - 62. Esta obra desapareció durante la guerra civil de 1936.
 - 63. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 47, p. 105.

Capítulo VI. Goya y don Luis de Borbón. Una etapa crucial, 1783-1784 (pp. 64-69)

- 1. Matheron, 1858, p. 106.
- 2. Valerian von Loga, Francisco de Goya, 1903, cat. n.º 141, p. 24.
- 3. Pierre Gassier, «Les portraits peints par Goya pour l'infant don Luis de Bourbon à Arenas de San Pedro», Revue de l'art, XLIII (1979), pp. 2-22.
 - 4. José Camón Aznar, Goya, Zaragoza, 1980-1982, 4 vols., I, p. 163.
- 5. José Manuel Arnaiz y Ángel Montero, «Goya y el infante don Luis», Antiquaria, Madrid (1986), n.º 27, pp. 44-45; Ángel Montero, «La condesa de Chinchón y su hermana María

Luisa», Antiquaria (1989), VII, n.° 59, pp. 38-43; Ángel Montero, «La desdichada vida de la esposa de don Luis», Antiquaria (1989), VII, n.° 64, pp. 44-50.

- 6. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 43, p. 99.
- 7. AHN Madrid, Orden de Carlos III 1796, exp. 946, y Arnaiz y Montero, 1986, pp. 44-46.
- 8. AHN Madrid, Estado, leg. 2784 signatura reseñada por J. Tréca en su memoria de máster sobre la familia de don Luis, 1989-1990; Virginia Tovar Martín, «Ventura y desventura de don Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, hermano de Carlos III», *Reales Sitios* (1989), XXVI, n.º 101, pp. 37-38.
 - 9. Montero, 1989, n.º 64, p. 46.
 - 10. Ibid., p. 47.
 - 11. *Ibid.*, n.° 59, p. 39.
- 12. El padre Marcelo Gómez Matia, *Almanaque parroquial* de Arenas de San Pedro, 1925, publicó las partidas de bautismo de Luis María (22.V.1777), María Teresa Josefa (la condesa de Chinchón), nacida en Velada (26.XI.1780) y María Luisa Fernanda (6.VII.1783), una publicación que Ángel Montero fue el primero en advertir. Pues bien, pese a estas pruebas formales, muchos autores se siguen equivocando en las fechas de nacimiento de la condesa de Chinchón, que es *1780* y no *1779*.
 - 13. Carlos Sambricio, La arquitectura en la Ilustración, Madrid, 1986, pp. 426-427.
 - 14. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 49, p. 107.
- 15. Ángel Montero, «Importante colección del XVII y XVIII», *Antiquaria* (septiembre de 1989), n.º 65, pp. 34-43, hace un resumen de estas colecciones, la mayoría de origen real. El inventario inédito de las colecciones de don Luis, 1797, permite calibrar la importancia, en número y cantidad, de este magnífico conjunto. Cf. Gassier, 1979.
 - 16. Pierre Gassier y Juliet Wilson, Vie et oeuvre de Goya, Friburgo, 1970, n.º 207-208.
 - 17. El autor ha tenido ocasión de ver estas obras antes de ser restauradas.
- 18. Inscripción en el papel: AL S.D. Luis Maria Hixo del ser Infante Don Luis y de la mui Ilustre S / D. Mar Ter Vallagriga / A los seis años y tres meses de edad.
- 19. Inscripción abajo a la izquierda: La S.D. Maria Teresa / hixa del Señor Infante / Don Luis / de edad de dos años y nueve meses.
 - 20. Camón Aznar, 1980-1982, I, p. 155; Diplomatario, 1981, n.º XXXIII, p. 430.
 - 21. Clisson Aldama, 1982, pp. 56-57.

Capítulo VII. Éxitos profesionales y vida privada, 1784-1786 (pp. 70-85)

- 1. Moratín, Epistolario, 1973, pp. 372 y 676.
- 2. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 50, p. 110.
- 3. Ibid., n.° 51, p. 112.
- 4. Ibid., n.° 53, p. 114.
- 5. Ibid., n.º 54, p. 115.
- 6. José F. Fornies Casals, La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la Ilustración (1776-1808), Madrid, 1978, pp. 394-395, que proporciona una información muy documentada sobre las etapas de la fundación de la Escuela de dibujo.
 - 7. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 55, p. 116.
 - 8. *Ibid.*, n.° 1, p. 37; n.° 2, nota 3, p. 39.
- 9. Humbert Jacomet, Le Cycle franciscain de San Francisco el Grande, memoria de máster inédita, París IV, 1981-1982, p. 50, ha reproducido la cuenta inédita de Goya.
- 10. Marqués del Saltillo, «Las pinturas de Goya en el Colegio de Calatrava de Salamanca», Seminario de arte aragonés, IV, 1954, pp. 6-7. Esta carta de Goya se conserva en Madrid, AHN Órdenes, Calatrava Leg. 3651. Xavier de Salas, «Un boceto de Goya para la Inmaculada del Colegio de Calatrava», AEA, VI, 1977, pp. 1-8, y Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 57, nota 14.
 - 11. Ponz, Viaje, ed. 1947, p. 1.098 y nota 1.
 - 12. Diplomatario, 1981, n.º XXXIV, p. 431.

13. González Mellado, El País, 27.VI.1982. Citado en Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 57, nota 14, p. 121.

14. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 57, p. 119.

15. Cuando se sigue paso a paso la vida privada y profesional de un artista como hemos tratado de hacer aquí, es absolutamente necesario basarse en una datación precisa que permita conocer la trayectoria de Goya.

16. Catálogo de la exposición Goya y el espíritu de la Ilustración, Madrid, 1988, reseña n.º 9, p. 154.

17. Gassier, 1979, anexo II, n.° 2, p. 22, y n.° 5, p. 22.

18. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 58, p. 122.

19. Gómez Zorraquino, 1989, pp. 33 y 38.

20. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 59, p. 124.

21. *Ibid.*, n.° 60, p. 125.

22. Bueno Paz, 1947, p. 61. El bautismo se celebró en Madrid, en la iglesia de San-Ginés.

23. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 61, p. 126.

24. La Viñaza, 1887, apéndice II, pp. 179-181. E. Lafuente Ferrari, Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya, Madrid, 1947, p. 320, nota 8.

25. Juan Jaime López González, Zaragoza al final del xviii (1782-1792), Zaragoza, 1977,

p. 279.

26. Gassier y Wilson, 1970, n.º 198, p. 77.

27. Carmen Yebes, La condesa duquesa de Benavente, Madrid, 1955, p. 39.

28. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 62, p. 127.

29. Ibid., n.º 63, p. 129.

- 30. Gassier y Wilson, 1970, n.° 215, p. 78, y n.° 313, p. 374. José Gudiol, *Goya* (edición francesa), Barcelona, 1984, t. I, n.° 155 y fig. 166.
- 31. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 64, p. 130. Esta carta alude de manera metafórica a los enemigos que tiene Goya en Zaragoza, y concretamente a los canónigos del capítulo del Pilar que le habían tratado tan mal en 1781.
 - 32. *Ibid.*, n.° 65, p. 132.
 - 33. Ibid., n.º 66, p. 133.
 - 34. Ibid., n.º 68, p. 137.
- 35. El hecho de que Goya escribiera el 4 de mayo de 1785, que el viernes fuera un 29 de abril y que el domingo pasado, 1 de mayo, le hubieran elegido teniente director de Pintura de la Academia nos tenía intrigados, porque no coincidía con los datos publicados por Sánchez Cantón en su discurso de la academia de 1928 (p. 7). Gracias a Juliet Wilson Bareau y Juan Carrete Parrondo hemos podido consultar las actas de la Academia de San Fernando referentes a la elección de Goya en 1785, que confirman que Goya fue elegido el 1 de mayo (Archivo de Biblioteca, sign. 41 5/1 Actas, fols. 285 y 288), y el 5 de junio tomó posesión de su cargo. Cf. asimismo J. Rogelio Buendía, «Goya Académico», en *El arte en tiempo de Carlos III*, 1989, p. 305, que precisó la fecha del 1 de mayo y el número exacto de votos.
 - 36. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 69, p. 137.
 - 37. Claude Bédat, 1974, p. 278.
 - 38. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 70, p. 138.
 - 39. *Ibid.*, n.° 71, p. 139.
 - 40. Yebes, 1955, p. 40, y Loga, 1903, p. 158, n.º 125.
- 41. Recordemos que en España, cuando no había un descendiente varón, la hija única o la hija mayor heredaba el título de su padre y luego podía compartirlo con su marido. Así, José Álvarez de Toledo era duque de Alba por su matrimonio con la famosa duquesa, modelo de Goya.
 - 42. P. Madoz, Diccionario Geográfico Estadístico de España, Madrid, 1847.
 - 43. Gassier y Wilson, 1970, n.º 674, p. 164.
- 44. Exposición El Banco de España, dos siglos de historia (1782-1982), Madrid, 1982, n.º 8, p. 151.

- 45. Somoza, 1884, p. 184.
- 46. Clisson Aldama, 1982, p. 57.
- 47. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 73, p. 141.
- 48. Ibid., n.º 74, p. 142.
- 49. Xavier Desparmet Fitzgerald, L'Œuvre peint de Goya, París, 1928-1950, I, p. 53, nota 1.
 - 50. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 76, p. 144.
 - 51. *Ibid.*, n.° 77, p. 146.
 - 52. Catálogo de la exposición Jacques-Louis David, París, 1989-1990, p. 570.
 - 53. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 78, p. 147.

Capítulo VIII. Los comienzos de la carrera áulica, 1786-1789 (pp. 86-98)

- 1. Sambricio, 1946, n.º 92, p. LXXII. La orden de nombramiento del 25 de junio de 1786 se encuentra en el n.º 94, p. LXXII.
 - 2. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 79, p. 181.
 - 3. *Ibid.*, n.° 81, p. 151.
 - 4. *Ibid.*, n.° 82, p. 154.
 - 5. Ibid., n.° 83, p. 156.
- 6. Sambricio, 1946, n.º 103, p. LXXVIII. Esta cuenta del 1 de mayo de 1787, que abarca el período del 23 de octubre de 1786 al 30 de abril de 1787, incluye el gasto de la diligencia (384 reales) para «ir a presentar a Su Majestad a El Escorial los bocetos de los cartones para el comedor del Pardo».
- 7. Nigel Glendinning, en Catálogo de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, 1988, «Arte e ilustración en el círculo de Goya», p. 75, nota 6.
 - 8. Morales, 1979, n.º 116, p. 98, obra encargada a Bayeu en 1778.
 - 9. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 84, p. 157.
 - 10. Julio Cavestany, «La Anunciación, cuadro inédito de Goya», AE (1928), pp. 351-353.
- 11. Catálogo de la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, 1988, n.º 9, pp. 154-156. Reseña de Nigel Glendinning que proporciona datos biográficos inéditos.
 - 12. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 85, p. 158.
- 13. El Banco de España, 1982, A. E. Pérez Sánchez, Pintura del Banco, siglo XVIII; catálogo n.º 9, p. 141, n.º 11, p. 152, n.º 12, p. 153.
 - 14. *Ibid.*, n.° 10, p. 152.
 - 15. Clisson Aldama, 1928, pp. 58-59.
 - 16. Yriarte, 1867, p. 138.
 - 17. Epistolario de Moratín, 1973, p. 40, nota 2.
 - 18. Ibid., p. 42.
 - 19. Ibid., cartas n.º 4 a 8, pp. 41 a 58.
- 20. Robert Marrast, ed., Manuel Núñez de Arenas, L'Espagne des Lumières au romantisme, París, 1963, pp. 42 ss.
- 21. La condesa de Altamira era cuñada de la duquesa de Alba, que en 1787 debió ver los retratos de sus sobrinos políticos, Manuel Osorio y Vicente Osorio, en el palacio de Altamira de Madrid.
 - 22. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 88, p. 162.
 - 23. López González, 1977, p. 280.
 - 24. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 89, p. 163.
 - 25. Ibid., n.° 90, p. 164.
 - 26. Sambricio, 1946, n.º 102, p. LXXVII.
 - 27. *Ibid.*, n.° 103, p. LXXVIII.
- 28. Yebes, 1955, p. 40, y N. Sentenach, «Nuevos datos sobre Goya», *Historia y Arte*, I (1895), pp. 196-199. Cuatro de estas siete pinturas, que estaban en la colección de los duques de Montellano, se encuentran hoy repartidas, la del conde de Romanones en la colección de Ediciones Planetas, y sólo *La Procesión* ha permanecido en casa de los condes de Yebes.

- 29. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 91, p. 166; n.º 92, p. 167.
- 30. Ibid., n.° 94, p. 169.
- 31. *Ibid.*, n.° 95, p. 171, y n.° 96, p. 172.
- 32. *Ibid.*, n.° 97, p. 173.
- 33. Aureliano de Beruete, Goya, composiciones y figuras, Madrid, 1917, pp. 31-33.
- 34. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 98, p. 174.
- 35. *Ibid.*, n.° 98 bis, p. 175.
- 36. Ibid., n.° 99, p. 176.
- 37. *Ibid.*, n.° 100, p. 177 (14 de noviembre de 1787).
- 38. Gassier y Wilson, 1970, n.° 316, p. 374.
- 39. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 101, p. 178.
- 40. Tedde, 1988, p. 184.
- 41. Herbert Lüthy, *La Banque protestante en France*, II, París, 1961, p. 628. Esta obra capital, basada en investigaciones enormes de archivos, es una de las aproximaciones más fiables a las causas financieras de la Revolución francesa. La definición «moral» de Lüthy de la especulación de este período posee una clarividencia goyesca: «Esta conjunción de mercaderes de ilusiones lleva los efectos en Bolsa al múltiplo de su valor real, para hacer fortuna fraudulentamente a expensas de los compradores ingenuos»; «los bajistas [genoveses] eran demasiado razonables y calculadores para creer que el Banco de San Carlos fuera una empresa saneada» (*ibid.*, pp. 716-717).
 - 42. El Banco de España, 1982, Catálogo n.º 13, p. 153, le pagaron 4.500 reales.
 - 43. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 102, p. 179, n.º 103, p. 181.
 - 44. Ibid., n.º 104, p. 182.
 - 45. Sambricio, 1946, pp. 156-157, Doc. n.º 113, p. LXXXV.
- 46. Yebes, 1955, p. 45; AHN Madrid, Archivo de Osuna, leg. 515-8-bis: «cuenta del 2 de abril de 1799. 10.000 reales». Es una lista muy precisa de cuentas de Goya, elaborada en 1805, y que sepamos no ha sido consultada.
 - 47. Yebes, 1955, p. 42, y AHN Madrid, Archivo de Osuna, leg. 515-8 bis.
 - 48. AHN Madrid, Archivo de Osuna, leg. 515-8 bis.
- 49. *Ibid*. Cabe destacar que en el *Retrato de familia* el duque de Osuna no lleva la gran cruz de la Orden de Carlos III, que recibiría en diciembre de 1789.
 - 50. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 105, p. 184.
 - 51. *Ibid.*, n.° 106, p. 185.

Segunda parte. Repercusiones de la Revolución francesa

Capítulo IX. Al borde del abismo, 1789 (pp. 101-107)

- 1. H. Lüthy, 1961, p. 706.
- 2. Journal del marqués de Bombelles, Ginebra, 1982, II, p. 384.
- 3. Complot d'une banqueroute générale, 1793 (rédigé par Marat), p. 29.
- 4. M. Zylberberg, «François Cabarrus agriculteur éclairé ou banquier aux champs», Mélanges de la Casa de Velázquez, XV, 1979, p. 419.
 - 5. Archives de la Gironde, Burdeos, I B 57, fol. 175.
 - 6. Ibid., y Maurice Ferrus, Madame Tallien, Burdeos, 1933, p. 182.
 - 7. Núñez de Arenas, 1963, p. 47.
- 8. Sambricio, 1946, doc. n.º 125. *Id.* «Los retratos de Carlos IV, de María Luisa por Goya», *AEA*, XXX, 1957, pp. 85-113.
- 9. Sánchez Cantón, «Los cuadros de Goya en la Academia de Historia», BRAH, Madrid, 1946, p. 10.
 - 10. Emilio Cotarelo, Yriarte y su época, 1897, p. 375.
 - 11. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 108, p. 190.
 - 12. Sambricio, 1946, n.º 121.
 - 13. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 109, p. 191.

- 14. Sambricio, 1946, n.º 123.
- 15. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 110, p. 192.
- 16. *Ibid.*, n.° 112, p. 194.
- 17. *Ibid.*, n.° 113, p. 195.
- 18. J. Jaime López González, 1977, p. 193.
- 19. Richard Herr, España y la Revolución del siglo xvIII, Madrid, 1964, pp. 98 ss.
- 20. O. Delgado, Paret y Alcázar, Madrid, 1957, p. 189.
- 21. M. Capella, A. Matilla Tascón, Los cinco Gremios Mayores de Madrid, Madrid, 1957, p. 399.
- 22. Antonio de P. Ortega Costa, *Noticia de Cabarrús y de su procesamiento*, Madrid, 1974, anexo 9, p. 253.
 - 23. Ibid., anexo 8, p. 252.
 - 24. Ibid., anexo 8, p. 77.
 - 25. AHN Madrid, Estado, Leg. 3987, 11 de febrero de 1791.
 - 26. AHN Madrid, Estado, Consejos suprimidos, Libro 2753, a. 1789; Libro 630, a. 1789.
 - 27. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 117, p. 202.
- 28. Cayetano Alcázar Molina, «España en 1792, Floridablanca, su derrumbamiento del Gobierno, y sus procesos de responsabilidad política», *Revista de Estudios políticos*, Madrid (1953) pp. 96 y 97.
- 29. J. E. Iranzo, El muy ilustre señor Juan Martín de Goicoechea, Estudio biográfico, Zaragoza, 1912, p. 15.
 - 30. Gassier y Wilson, 1970, n.° 277, p. 373.
 - 31. Carlos Seco Serrano, Godoy, el hombre y el político, Madrid, 1978, p. 92.

Capítulo X. El desencanto del día siguiente. La caída de Cabarrús, 1790-1791 (pp. 108-119)

- 1. Ceán Bermúdez, 1814, pp. 42 ss.
- 2. Ibid., p. 68.
- 3. Ortega Costa, 1974, p. 73.
- 4. Ibid., p. 253.
- 5. Ibid., p. 78.
- 6. Cf. en Ortega Costa, 1974, las explicaciones detalladas al respecto, pp. 78-79.
- 7. G. Gómez de la Serna, Jovellanos, Madrid, 1974, I, p. 219.
- 8. AHN Madrid, Leg. 3475.
- 9. Ortega Costa, 1974, p. 107.
- 10. M. Geoffroy de Grandmaison, L'Ambassade française en Espagne (1789-1804), París, 1892, p. 16, nota 1.
 - 11. Edith Helman, Trasmundo de Goya, ed. 1983, pp. 119 ss.
 - 12. Ortega Costa, 1974, p. 86.
 - 13. Ibid., p. 91.
 - 14. Ibid., pp. 97-98.
 - 15. Ibid., p. 118.
 - 16. Ibid., p. 106.
 - 17. *Ibid.*, pp. 110-111.
 - 18. *Ibid.*, pp. 119 y 113.
 - 19. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 21.
 - 20. Ortega Costa, 1974, pp. 125 ss.
 - 21. Ceán Bermúdez, 1814, p. 44.
 - 22. Jovellanos, Diarios, 1953, t. I, pp. 116-117.
 - 23. Ceán Bermúdez, 1814, p. 46; Jovellanos, Diarios, p. 116.
 - 24. Jovellanos, Diarios, 1953, t. I, p. 117.
 - 25. X. de Salas, «El Goya de Valdemoro», AEA (1964), t. XXXVII, p. 285.
 - 26. Sambricio, 1946, n.º 136, p. xcvi.

- Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 118, p. 204.
- Diplomatario, 1981, n.º 167, p. 301. 28.
- Ibid., n.º LVIII, p. 445. 29.
- La misma carta. 30.
- 31. Catálogo de la exposición «Goya dans les collections suisses», Martigny, 1982, n.º 15.

- Gassier y Wilson, 1970, n.° 290, p. 373. 32.
- 33. Diplomatario, 1981, n.º 168, p. 301.
- 34. *Ibid.*, n.° 169, p. 302.
- Ortega Costa, 1974, p. 130, nota 85. 35.
- AHN Madrid, Estado, Leg. 4828. 36.
- 37. *Ibid*.
- 38. Ortega Costa, 1974, p. 134.
- 39. Ibid., p. 178.
- AHN Madrid, Estado, Legs. 3485 y 39951 (estancia en París, marzo de 1791).
- 41. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 116, p. 200. El 13 de noviembre de 1790 Zapater escribe en su borrador de cartas que Goya ha llegado a la corte desconsolado al haber encontrado a su hijo con viruela (Canellas López, «Goya y un borrador de cartas de Martín Zapater», Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XXXI, XXXII, 1988, p. 12). Esto confirma la fecha de la presente carta.
 - 42. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 116, p. 200.
 - 43. Sambricio, 1946, n.º 134, p. xcv.
 - 44. *Ibid.*, n.° 135, p. xcv.
 - 45. Ibid., n.º 139, p. XCVII.
- 46. Morales, 1979, Docs. 39 y 40, pp. 198-199. Estos dos documentos demuestran que en 1789 Bayeu solicitó sin éxito la plaza de primer pintor de cámara, y que para calmarle le habían asignado un sueldo anual de 50.000 reales.
 - 47. Ceán Bermúdez, 1814, p. 64.
 - 48. Sambricio, 1946, n.º 140, p. XCVIII.
 - 49. *Ibid.*, n.° 142, p. xcix.
 - 50. Gassier y Wilson, 1970, n.º 293, p. 373.
- 51. Catálogo alfabético... Títulos del reino y grandezas de España, t. I, Madrid. 1951, p. 486.
 - 52. Sánchez Cantón, 1951, p. 46.
 - 53. AHN Madrid, Estado, Leg. 3995-4.
- 54. AHN Madrid, Estado, Leg. 3970 n.º 3, y Gonzalo Anes Álvarez, Economía e ilustración en la España del siglo xvIII, Madrid, 1972, p. 151.

Capítulo XI. La ascensión de Manuel Godov. El arte de la corte limitado, 1791-1792 (pp. 120-127)

- 1. Virreyes de Nueva España (1787-1789), bajo la dirección de José Antonio Calderón Quijano, Sevilla, 1972. L. Navarro y María del Populo Antonín Espina, El Virrey marqués de Branciforte, p. 373.
 - 2. Ibid., p. 373.
 - 3. *Ibid.*, p. 373, nota 4.
- 4. Jacqueline Chaumié, Le Réseau d'Antraigues et la Contre-Révolution (1791-1793), París, 1965, p. 65. Por primera vez, en esta obra se publican parcialmente las cartas de Antraigues al embajador de España en Venecia, Las Casas, partiendo de los originales inéditos de los Archivos nacionales de Madrid. Esta correspondencia «torrencial» está plagada de errores, pero también de precisiones muy útiles cuando se toma uno la molestia de cotejarlas con otros documentos.
 - 5. *Ibid.*, p. 66.
 - 6. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 58, nota 2.
- 7. Chaumié, 1965, p. 65 y nota 20, p. 347; Jovellanos, Diarios, I, p. 228, 12 de octubre de 1791.

- 8. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 51.
- 9. Seco Serrano, 1973, pp. 92-93.
- 10. Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de don Manuel Godoy..., introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra, Madrid, s.d. (1935).
- 11. Paul Mousset, Un témoin ignoré de la Révolution française, le comte de Fernán Núñez, ambassadeur d'Espagne à Paris, París, 1924, p. 250. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 35. A Morel Fatio, Études sur l'Espagne, París, 1908, p. 293.

12. A E París, Correspondance politique, Espagne, 637, fols. 60-70.

- 13. A. Morel Fatio, 1908, p. 299. Un retrato de *Fernán Núñez y su familia* pintado hacia 1787-1788 fue atribuido a Goya durante mucho tiempo, pero más bien parece de Esteve. Cf. catálogo de la exposición *Francisco de Goya*, Madrid, 1961, n.º LXXVI, p. 98, en la que se expuso por primera vez.
 - 14. Gonzalo Anes Álvarez, Madrid, 1972, p. 165.
- 15. Jacqueline Chaumié, Les Relations diplomatiques entre l'Espagne et la France de Varennes à la mort de Louis XVI, Burdeos, 1957, pp. 47-48.
- 16. *Id.*, «La correspondance des agents diplomatiques de l'Espagne en France pendant la Révolution», *Bulletin hispanique*, 1935-1936, p. 369.
 - 17. Ibid., p. 361.
 - 18. Sambricio, 1946, n.º 149, p. CIII.
 - 19. Gassier y Wilson, 1970, n.º 290, p 373.
- 20. *Ibid.*, n.° 291, p. 373, y n.° 292, p. 373. Catálogo de la exposición *Goya*, Zaragoza, 1992, n.° 20, p. 68.
 - 21. Sambricio, 1946, n.º 150, p. CIII, 31 de diciembre de 1791.
 - 22. *Ibid.*, n.ºs 57-63, pp. 271-281.
- 23. Ortega Costa, 1974, p. 170. Janine Fayard, Los ministros del Consejo Real de Castilla, Madrid, 1982.
 - 24. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 121, p. 207.
- 25. Antonio Porlier (1722-1813) fue fiscal del Consejo de Indias de 1775 a 1780, luego consejero, en 1787 secretario de Gracia y Justicia de Indias, y por último gobernador del Consejo de Indias en 1792. Cf. G. Bernard, *Le Secrétariat d'État et le Conseil des Indes*. Primer marqués de Bajamar en 1791. Gran cruz de Carlos III en 1792. Cf. Marín Soria, *Esteve y Goya*, Valencia, 1957, p. 52, n.º 40.
 - 26. Ibid., n.º 15, p. 90.
 - 27. Gassier y Wilson, 1970, n.º 312, p. 100.
- 28. AHN Madrid, Estado, Leg. 3436, exp. 8, de su hijo Antolín de Villafane, que había emparentado con una familia cercana a la de Las Casas, el amigo de Antraigues. Manuel de Villafane Flores y Osorio (1725-1792), natural de León, desempeñó el cargo de magistrado en Oviedo y Valencia antes de ser nombrado en 1770 director de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid. Recibió la cruz de Carlos III en 1792. Expresamos nuestro agradecimiento a Didier Ozanam, director honorario de la Casa de Velázquez de Madrid, quien, con su acostumbrada generosidad, se prestó a leer esta parte de nuestro texto y a proporcionarnos numerosas informaciones, fruto de un inmenso conocimiento de la administración política de España en el siglo XVIII.

Capítulo XII. Tres jefes de gobierno en un año. Los amigos de Goya se implican en la agitación política, 1792 (pp. 128-134)

1. Las cartas de Domingo de Iriarte, encargado español de negocios en París, dirigidas a Floridablanca y luego a Aranda, se pueden considerar como uno de los testimonios más lúcidos sobre los acontecimientos del período. Domingo era hermano de Bernardo de Iriarte, el amigo de Cabarrús y protector de Goya. Aunque el pintor no estuviera al corriente de sus actividades secretas, necesariamente debió tener a través de ellos una visión de la Revolución francesa menos estereotipada que la mayoría de sus compatriotas sin contactos directos con Francia. Cf. infra nota 23.

- 2. J. Chaumié, 1935-1936, pp. 595 y 513.
- 3. Ibid., p. 520. El 26 de febrero se presentó ante Floridablanca en Aranjuez.
- 4. Rafael Olaechea y José A. Ferrer Benimeli, El conde de Aranda (mito y realidad de un político aragonés), Zaragoza, 1978, p. 86.
 - 5. Ibid.
 - 6. Ibid., p. 87.
 - 7. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 72.
 - 8. Cayetano Alcázar Molina, 1953, p. 115.
 - 9. J. Chaumié, 1957, p. 121.
 - 10. Ibid., pp. 136 y 137.
 - 11. AHN Madrid, Estado 4007, Legs. 1 a 63.
 - 12. Seco Serrano, 1978, p. 106.
 - 13. Epistolario de Moratín, 1973, p. 109; p. 127, notas 2 y 3.
- 14. Leandro Fernández de Moratín, *Diario, Mayo 1780-Marzo 1808*. Edición anotada por René y Mireille Andioc, Madrid, 1967, pp. 12-13.
 - 15. Núñez de Arenas, 1973, p. 220.
 - 16. Epistolario de Moratín, 1973, pp. 132-133.
 - 17. Ortega Costa, 1974, p. 173.
 - 18. Diario de Moratín, 1967, pp. 80-84.
 - 19. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 30, p. 131.
 - 20. Ibid.
 - 21. Diario de Moratín, 1967, p. 84.
- 22. Paula de Demerson, María Francisca de Sales Portocarrero, Condesa del Montijo, Madrid, 1975, p. 274.
- 23. Jacqueline Chaumié, «Lettres de Domingo de Iriarte au premier ministre, comte d'Aranda (juin-août 1792)», *Bulletin de la Société de l'histoire de la France*, 1944-1945, 2.ª parte, n.º 329, p. 236.
 - 24. Diario de Moratín, 1967, p. 85.
 - 25. J. Chaumié, 1965, p. 353, nota 78.
 - 26. Diario de Moratín, 1967, p. 85.
 - 27. AHN Madrid, Estado 4007-1, fol. 56.
- 28. Diario de Moratín, 1967, p. 86, y Louis Hastier, «L'or espagnol au secours de Louis XIV», Vieilles histoires, étranges énigmes, París, 1960, p. 11.
- 29. Diario de Moratín, 1967, p. 86. Moratín, como luego haría Goya, empleaba el término «disparate» para hablar de los acontecimientos políticos extraños.
 - 30. Epistolario de Moratín, 1973, p. 134.
 - 31. Núñez de Arenas, 1973, p. 56.

Capítulo XIII. Goya en la tormenta, 1792-1794 (pp. 135-146)

- 1. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 120, p. 206.
- 2. *Ibid*. Varias cartas sin fecha, n.ºs 121-125, se podrían atribuir, por su contexto, al primer semestre de 1792.
- 3. Sebastián Martínez Pérez había nacido en 1747 en Treguajantes, diócesis de Calahorra. A los once años salió de su tierra natal y marchó a Sevilla, luego a Cádiz, donde contrajo matrimonio en 1774. Era un rico comerciante de vinos. Vivía en la calle San Carlos de Cádiz, y poseía una gran colección de obras de arte, que tuvo que impresionar a Goya. Cf. María Pemán, «La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya en Cádiz», *AEA* (1978), n.º 201, pp. 53-62.
- 4. Diplomatario, 1981, n.º LXI, p. 447; n.º LXII, p. 448.
- 5. *Ibid.*, n.° LXIII, p. 449; n.° LXV, p. 452.
- 6. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 205, nota 3.
- 7. *Ibid.*, n.° 121, p. 207.

- 8. *Ibid.*, n.° 122, p. 208.
 - 9. *Ibid.*, n.° 125, p. 212.
 - 10. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 21.
- 11. Jutta Held, «Goya akademiekritick», Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst (1966), p. 214.
 - 12. Osiris Delgado, 1957, p. 44, nota 119.
 - 13. Diplomatario, 1981, n.º 183, p. 310.
- 14. Enrique Pardo Canalis, Los registros de matrícula de la Academia San Fernando de 1752 a 1815, Madrid, 1967, p. 162.
 - 15. J. Chaumié, 1957, p. 108.
 - 16. Ibid., p. 121.
- 17. Según las cartas de Las Casas a Antraigues, en 1792, la reina estaba completamente embrujada por Godoy —cartas no publicadas por J. Chaumié en 1965. *Op. cit.*, p. 398, nota 25. AE France, Fonds Bourbon 638, 11-18 de agosto de 1792.
 - 18. Olaechea y J. Ferrer Benimeli, 1978, II, p. 10.
 - 19. Hastier, 1960, pp. 39 y 49.
 - 20. Manuel Godoy, Memorias del Príncipe de la Paz, BAE, t. LXXXVIII.
- 21. Jeannine Baticle, «Le portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya au Louvre», La Revue du Louvre, 3-1977, p. 154.
- 22. Sambricio, 1946, n.º 158, p. CVIII.
 - 23. *Ibid.*, n.° 157, p. cvIII.
 - 24. *Ibid.*, n.° 159, p. cviii.
 - 25. *Ibid.*, n.° 169, p. CIX.
 - 26. Ibid.
 - 27. Yriarte, 1867, p. 34.
 - 28. Sambricio, 1946, n.º 162, p. cx.
 - 29. Morales, 1979, p. 40.
 - 30. Sambricio, 1946, n.º 163, p. cx.
 - 31. Canellas López, Borrador de Zapater, 1988, p. 15.
 - 32. Sambricio, 1946, n.º 172, p. cxv.
 - 33. Zapater y Gómez, 1868, p. 42, nota 1.
 - 34. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 21.
 - 35. Rogelio Buendía R. Peña, 1989, p. 307.
 - 36. Richard Herr, 1973, pp. 265 ss.
 - 37. Gassier y Wilson, 1970, n.º 337.
 - 38. Sambricio, 1946, n.º 169, p. CXIII.
- 39. *Diplomatario*, 1981, n.º 188, p. 314. Para facilitar la consulta de las fuentes hemos optado por referirnos constantemente al *Diplomatario*, pero cabe señalar que estas cartas de Goya a Iriarte fueron publicadas por primera vez por Von Loga en 1908, y se encuentran en el Museo Británico de Londres (Von Loga, *Kunst und Kunstler*, VI, 1908, pp. 177-216).
 - 40. *Ibid.*, n.° LXXV, p. 458.
 - 41. *Ibid.*, n.° 189, p. 315.
 - 42. Xavière Desparmet Fitzgerald, Una obra maestra desconocida, Goya, 1967, p. 253.
 - 43. Xavier de Salas, «Precisiones sobre pinturas de Goya», AEA, LXLI, 1968, pp. 1-16.
- 44. Hoy se reconoce que los cuadros de este legado García de la Prada, actualmente en la Academia de San Fernando, fueron pintados durante la guerra de la Independencia.
 - 45. *Diplomatario*, 1981, n.° 190, p. 316.
- 46. Georges Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*, París, 1962, pp. 161-162. En efecto, fue en Zaragoza donde Meléndez Valdés reclamó una reforma del código civil español, para suavizar las penas criminales.
 - 47. Sambricio, 1946, n.º 179, p. CXIX.
 - 48. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.ºs 129, 130, 131.
 - 49. *Ibid.*, n.° 128, p. 217.
 - 50. Ibid., n.° 129, p. 218.

- 51. Elisabeth du Gué Trapier, Goya and his Sitters, Nueva York, 1964, p. 10 y nota 28.
- 52. En contra de lo que suponía Sánchez Cantón, la Tirana se hacía retratar, incluso cuando estaba muy enferma. F. J. Sánchez Cantón, *Vida y obra de Goya*, Madrid, 1951, p. 48; ed. inglesa, 1964.

53. Diego Angulo Iñíguez, «Un testimonio mexicano de la sordera de Goya», AEA, 1944,

p. 391.

- 54. Jeannine Baticle, «Le portrait d'une grande dame: la marquise de la Solana par Goya», Hommage à Hubert Landais, París, 1987, pp. 171-174.
 - 55. Jovellanos, Diarios, I, p. 481, 1 de septiembre de 1794.

TERCERA PARTE. Los amigos ilustrados en el poder

Capítulo XIV. Los primeros pasos de la resurrección, 1795-1798 (pp. 149-169)

- 1. El mejor análisis de las relaciones con España es el de Paul Sainte-Claire Deville, À la recherche de Louis XVII, París, 1946, 3.ª parte, cap. II: «La paix espagnole de Thermidor». En efecto, la mayoría de los historiadores de Luis XVII suelen olvidarse del factor Borbones españoles al abordar este misterioso asunto.
- 2. El marqués de Iranda, de origen vascofrancés como Cabarrús, era entonces consejero de Estado y tío de Las Casas, el embajador de España en Venecia y corresponsal de Antraigues. ¡Tropezamos a menudo con los mismos protagonistas en la sombra!
 - 3. André Castelot, Louis XVII, París, 1971, p. 220.
 - 4. AHN Madrid, Estado, Leg. 3370, Doc. 13.
- 5. AHN Madrid, Consejos, Libro 2753, a. 1795, n.º 30; Consejos, Leg. 8978, a. 1795, n.º 398.
- 6. Ortega Costa, 1974, p. 228, para la incidencia de la paz de Basilea en la liberación de Cabarrús. Cf. también pp. 233-234.
 - 7. Jovellanos, Diarios, I, p. 192.
 - 8. André Fugier, Napoléon et l'Espagne, París, 1930, I, p. 51.
 - 9. Morales, 1979, p. 41.
 - 10. Von Loga, 1903, p. 166 y nota 191.
 - 11. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 16.
 - 12. Sentenach, 1923, p. 17.
 - 13. Lafuente Ferrari, 1947, p. 65.
 - 14. Elías Tormo y Monzó, Las pinturas de Goya y su clasificación, Madrid, 1902, p. 231.
 - 15. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 135, p. 225.
 - 16. Gué Trapier, 1964, p. 14.
- 17. Paul Lefort, «Essai d'un catalogue raisonné de l'oeuvre gravé et lithographié de Francisco Goya», *GBA* (1967), t. 22, pp. 196 y 394.
- 18. Joaquín Ezquerra del Bayo, *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928, p. 202: «al hijo de don Francisco Goya ... a *ambos*».
- 19. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, *Viaje de España Francia y Italia*, Cádiz, 1812, 1813, p. 115.
- 20. José García León y Pizarro, *Memorias de mi vida*, Madrid, 1894-1897, cap. VII, p. 130.
 - 21. Gaceta de Madrid, 15, 19 y 29 de enero de 1796 y 4 y 21 de marzo de 1796.
 - 22. Ezquerra del Bayo, 1928, p. 197.
 - 23. Archivo de Palacio, Madrid, Patrimonio Real, Sevilla, Caja 4185/4.
- 24. Gaceta de Madrid del 9 de julio de 1796, anuncia la muerte del duque de Alba «el día 9 de Junio».
- 25. Goya, nuevas visiones: homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1987; Jeannine Baticle, «La duquesa de Alba y Goya, ¿qué tal?», p. 68.
 - 26. Ezquerra del Bayo, 1928, p. 205.

- 27. Sambricio, 1946, n.ºs 187 y 188, p. CXXIV.
- 28. Xavier de Salas, «Sobre un autorretrato de Goya y dos cartas inéditas del pintor», AEA, XXXVII, pp. 317-320.
 - 29. Diario de Moratín, 1967, p. 176.
 - 30. Ezquerra del Bayo, 1928, p. 203; Gassier y Wilson, 1970, n.º 360.
- 31. Eleanor Sayre, «Eight Books of drawings by Goya», *The Burlington Magazine*, CVI, n.º 730, p. 21.
 - 32. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 16.
- 33. Sánchez Cantón, 1951, p. 59; sería interesante publicar este dibujo con el alfabeto de los sordos.
 - 34. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 16, y Diplomatario, 1962, n.º 205, p. 324.
- 35. C. Pemán y Pemartín, *Los Goyas de Cádiz*, Cádiz, 1928. J. Ezquerra del Bayo, «Las pinturas de Goya en el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz», *AEA*, IX, 1928, pp. 388 y 391.
- 36. Entre los trabajos recientes sobre la Santa Cueva cabe citar a Federico Torralba, *Goya en la Santa Cueva*, Zaragoza, 1983; Santiago Sebastián López, «El programa iconográfico de la Santa Cueva», en *Goya, nuevas visiones*, 1987, pp. 374-385. Nuestro agradecimiento a Juan Miguel Serrera, que se ha prestado a verificar en la Santa Cueva la disposición de los relieves y las pinturas, y nos ha confirmado que es el González Velázquez el que está firmado en 1795, y no el Camaron, como han dicho algunos por error.
 - 37. Emilio Cotarelo y Mori, 1897, p. 405.
- 38. Sánchez Cantón, *Discursos*, 1928, p. 17. En julio de 1797 Goya expuso en la Academia el retrato de Simón de Viegas, amigo de Cabarrús, incluido por primera vez en el catálogo de la exposición *Goya*, La Haya-París, 1970.
 - 39. Demerson, 1962, p. 207.
 - 40. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 136, p. 228.
- 41. A. Rodríguez Moñino, *Incunables goyescos*, publicado por Nigel Glendinning, BHS, 1981, p. 295.
- 42. Juan Antonio Escudero, Los cambios ministeriales a fines del Antiguo Régimen, Sevilla, p. 24.
 - 43. Jovellanos, Diarios, II, p. 457.
 - 44. Gassier y Wilson, 1970, pp. 171 y 172; Gassier, 1975, I, pp. 73 ss.
- 45. La brujería siempre ha ocupado un lugar importante en la vida popular española. Cf. Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1966.
 - 46. Gassier, 1975, II, p. 76.
- 47. Este anuncio pertenecía en 1935 a la firma Maggs Brothers, de Londres. Cf. Catálogo Goya, exposition de l'oeuvre gravé de peintures et de tapisseries et de cent dix dessins du Prado, París (B.N.), 1935, n.º 38.
 - 48. Aureliano de Beruete, Goya Grabador, 1918, cap. III, p. 183.
 - 49. José López Rey, Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature, Princeton, 1953.
 - 50. Gassier, 1975, II, p. 74.
- 51. Marcelin Defourneaux, Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII, Madrid, 1973, p. 97.
 - 52. Ibid., p. 35.
 - 53. Godoy, Memorias, BAE, Madrid, I, 1956, p. 245.
- 54. Defourneaux, 1973, p. 100. Más adelante veremos que la acusación de bigamia no procedía de Lorenzana.
 - 55. Catálogo de la exposición Goya, 1988, reseña n.º 73.
 - 56. Somoza, 1885, Apéndice de las Memorias de Ceán, pp. 38-41.
 - 57. Jovellanos, Diarios, II, p. 62, 13 de mayo de 1795.
- 58. Gustav Henningsen, El abogado de las Brujas. Brujería vasca e Inquisición española. Madrid, 1983, caps. XI y XII.
- 59. Antonina Vallentin, *Goya*, 1951, p. 176. [Juan Meléndez Valdés, *Poesía y prosa*, Joaquín Marco, ed., Planeta, Barcelona, 1990, pp. 476-477.]
- 60. Tomás de Iriarte, La señorita mal criada, Madrid, 1788; Edith Helman, 1983, p. 129.

- 61. Diario de Moratín, 1968, p. 303, 14 de febrero de 1804.
- 62. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 78, p. 227.
- 63. *Ibid.*, p. 228, para el poema dedicado a Godoy.
- 64. Diario de Moratín, 1968, p. 183, nota 501.
- 65. Jeannine Baticle, «L'activité de Goya entre 1796 et 1806 vue à travers le *Diario de Moratín*», *Revue de l'art* (1971), n.º 13, donde hemos reunido todos los datos referentes a Goya.
 - 66. Se ocupó de las inversiones de Godoy en los Países Bajos.
- 67. Recordemos que Juan Antonio Llorente había sido comisario de la Inquisición en Logroño.
 - 68. A. Communay, Le Conseiller Pierre de Lancre, Agen, 1870.
 - 69. A. Dry, Soldats ambassadeurs sous le Directoire, París, 1906, I, p. 202.
- 70. Para el golpe de Estado de fructidor, consultar A. Meynier, Les Coups d'État du Directoire, París, 1928.
 - 71. Ángel Montero, Antiquaria, 1989, p. 40.
- 72. Antonio de P. Ortega Costa, A. M. García Osma, La embajada extraordinaria de Cabarrús, 1797, Madrid, 1968, p. 39.
 - 73. Rafael Oleachea Albistur, El cardenal Lorenzana en Italia, León, 1980, p. 126.
- 74. Los escritores románticos franceses fueron quienes empezaron a difundir la leyenda de un idilio entre la duquesa de Alba y Goya.
 - 75. Piranese murió en 1778. Siempre vivió en Roma, en el barrio de la plaza de España.
 - 76. Dry, 1906, p. 287.
 - 77. Archives nationales, París, AF III, 50 a 90.
 - 78. Dry, 1906, p. 291.
 - 79. León y Pizarro, 1894-1897, p. 130.
 - 80. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 137, p. 231.
 - 81. Diario de Moratín, 1968, p. 200.
 - 82. Diplomatario, 1981, n.° 208, p. 326.
- 83. G. Fuentenebro, *Documentos para escribir la biografía de Jovellanos*, Madrid, 1911, p. 261. Testamento hecho en 1802 en Valdemosa, que no debe confundirse con el del 2 de julio de 1807 publicado por Somoza, 1885, pp. 120 ss.
 - 84. Diplomatario, 1981, n.º XCII, p. 467.
 - 85. Cf. infra, capítulo XVIII, p. 212.
 - 86. Diario de Moratín, 1968, p. 203.
 - 87. Ibia
 - 88. E. Lafuente Ferrari, Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida, Ginebra, 1955, p. 16.
- 89. Sambricio, 1946, n.º 192, p. CXXVI. Este documento fue publicado por primera vez por La Viñaza en 1887.
 - 90. Sambricio, 1946, n.º 191, p. CXXVI.
 - 91. Diario de Moratín, 1968, p. 210.
 - 92. Lafuente Ferrari, 1955, p. 16.
 - 93. Sentenach, 1923, p. 172. Yebes, 1955, p. 42.
 - 94. Yebes, 1955, p. 47.
 - 95. *Ibid.*, p. 43, y AHN Madrid, Osuna, Leg. n. 515, exp. n. 8.

Capítulo XV. Ascenso rápido. ¡Por fin la gloria!, 1799-1800 (pp. 170-182)

- 1. Archivo de Palacio, Madrid, Expediente personal de Francisco Javier Goya, Leg. 79, Caj. 478-38, año 1847. Hay que insistir en el hecho de que los *Caprichos* se anunciaron dos veces, el 6 y el 19 de febrero, con una diferencia de doce días. Tuvieron que ser retirados de la venta necesariamente después del 19 de febrero.
 - 2. Matheron, 1858, p. 66.
- 3. Los marqueses de Santa Cruz vendieron su palacio de la calle de las Rejas a la reina María Cristina, y hasta 1846 no se instalaron en el palacio de Superunda, en la calle San Bernardino; fueron Guillemardet, y luego Alquier, quienes se alojaron en este último en 1798-1800.

- 4. Diario de Moratín, 1968, p. 224.
- 5. Pereyra, Cartas confidenciales, s.d., p. 233.
- 6. Ibid., p. 234.
- 7. Sambricio, 1946, n.ºs 193 y 194, p. CXXVIII.
 - 8. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 138, p. 233.
 - 9. Fugier, 1930, p. 111.
- 10. Escudero, pp. 28 y 30.
- 11. Enrique Pardo Canalis, «Una visita a la galería del Príncipe de la Paz», *Goya* (1979), n.º 148-150, p. 308, en una salita interior: «Una [Venus] desnuda de Goya pero sin dibujo ni gracia ni colorido».
 - 12. Gassier y Wilson, 1970, p. 152.
- 13. Pardo Canalis, 1979, p. 307, y para Pepita Tudó: Biblioteca Nacional, Madrid, Ms. 12970/6, notas tomadas por Cánovas del Castillo de las *Memorias* de Pepita Tudó, que no se conservan.
 - 14. Pereyra, Cartas confidenciales, p. 271.
- 15. Bédat, 1974, pp. 279-282. Al igual que su padre Carlos III en 1762, Carlos IV fue presa en 1792 de la furia iconoclasta. Por suerte el marqués de Santa Cruz (esposo de Mariana Waldstein) reaccionó con energía y salvó los desnudos de Ticiano, Veronese y Rubens.
 - 16. Gassier v Wilson, 1970, n. os 366 v 375.
 - 17. Marqués del Saltillo, 1952, p. 14.
- 18. Cuadros selectos de la Academia de las tres nobles artes de San Fernando, publicados por la misma, cuaderno n.º 1, Madrid, 1870: Pedro de Madrazo, «La maja echada por don Francisco Goya», noticia n.º 4.
 - 19. Francisco de Bethancourt, Anales de la nobleza de España, Madrid, 1880, p. 102.
 - 20. Ibid. Sólo sobrevivió el mayor, Manuel, que murió en 1871.
 - 21. Clément de Ris, Le Musée, Royal de Madrid, París, 1859, p. 323.
 - 22. Exposición Goya, Madrid, 1900, n.º 9, p. 7.
- 23. J. Pérez de Guzmán, «Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz», *La España moderna*, 1906, p. 114; Isidora Rose Wagner, *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1981.
 - 24. AHN Madrid, Inquisición, Leg. 4499, n.º 3.
 - 25. Louis Viardot, Les Musées d'Espagne..., París, 1843, p. 179.
 - 26. Pedro Beroqui, «Una biografía de Goya escrita por su hijo», AEA, 1927, p. 99.
 - 27. Marqués del Saltillo, 1954, p. 13.
 - 28. Matilla Tascón, 1978, p. 18.
- 29. Marqués del Saltillo, 1954, p. 14. Antonio de Noriega, modelo de Goya, fue quien representó a Manuel Godoy, que estaba en Badajoz, en la entrega de la casa a Pepita Tudó, el 2 de junio de 1800.
- 30. Roger Peyre, «La Cour d'Espagne au commencement du XIX^e siècle», *Revue des études historiques*, 1909, XI, p. 285.
 - 31. C. Pereyra, Cartas confidenciales, p. 284.
 - 32. Ibid., p. 285.
 - 33. Cf. cap. VI, nota 12.
 - 34. Pereyra, Cartas confidenciales, p. 304.
 - 35. Sambricio, 1946, n.º 213, p. CXXXVIII.
- 36. Archivo de Palacio, Madrid, *Inventarios 1814*, Inventario de las Pinturas que existían en el R' Palacio de Madrid (inédito); p. 107 para los bocetos y p. 98 para *La familia de Carlos IV*. El cuadro estaba colgado sin marco en un entresuelo, cerca del pasillo de la Tribuna.
 - 37. Pereyra, Cartas confidenciales, p. 304.
 - 38. Cf. nota 13, supra.
- 39. Luis Cortés Echanove, *Nacimiento y crianzas de personas reales en la Corte de España, 1566-1886*, Madrid, 1958, p. 179. A los cuarenta y tres años la reina María Luisa tuvo a su décimo cuarto hijo, el benjamín, Francisco de Paula, que fue el más guapo de sus hijos, tan bien retratado por Goya.

40. Pereyra, Cartas confidenciales, p. 320.

41. The Spanish Journal of Lady Holland, Londres, 1910, p. 225.

42. Sambricio, 1946, n.º 213, p. CXXXVIII, y n.º 218, p. CXL, fechado por Goya el 1 de julio de 1801. De su rostro borroso que aparece en *La familia de Carlos IV* sacó el conmovedor *Autorretrato con anteojos* del Museo de Castres.

43. J. Carrete, E. de Diego y J. Vega, Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1985, n.ºs 50-8, 50-9, 50-10. Retratos de los reyes por Bauzil,

grabados por R. Esteve.

44. Sambricio, 1946, n.º 204, p. CXXXIV.

45. Bottineau, 1986, pp. 381-386.

46. Palacios y Museos del Patrimonio Nacional, Madrid, 1970, p. 262.

47. Bottineau, 1986, pp. 361 y 384.

48. Jovellanos, Obras publicadas e inéditas, BAE, t. XLVI, Cartas, p. 305.

49. Xavier de Salas, «Portraits of Spanish Artists», *The Burlington Magazine*, CVI, 1964, pp. 281-293.

Capítulo XVI. Godoy vuelve al poder, finales de 1800-1801 (pp. 183-191)

1. El documento original está en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Estado,

Leg. 4824, y se publicó por primera vez en BRAM, II, 1872, p. 137.

2. Marcelino Tobajas, «Documentos del Archivo de Palacio. 1800: Goya y una guerra pictórica en el antiguo Real Sitio del Buen Retiro», *Reales Sitios*, 1980, n.º 64, p. 68. He aquí, pues, dos nuevas cartas inéditas de Goya.

3. Enrique Pardo Canalis, «La iglesia zaragozana de San Fernando y las pinturas de

Goya», Goya (1968), n.º 84, p. 359.

4. Jovellanos, Diarios, BAE, t. 86, vol. IV, p. 57.

5. Pardo Canalis, 1968, p. 360.

6. Lejeune (general), Sièges de Saragosse, París, 1840, pp. 184-186.

7. André Fugier, Napoléon et l'Espagne, París, 1930, p. 111.

8. François Pietri, *Lucien Bonaparte à Madrid (1801)*, París, 1951, p. 6. Nombrado embajador en España el 7 de noviembre de 1800, Luciano Bonaparte llegó a Madrid el 2 de diciembre de 1800.

9. Fugier, 1930, pp. 151 ss.

10. En esta época la *Gemma Augusta* todavía formaba parte de las colecciones reales españolas, y se la consideraba una pieza muy singular. Damos las gracias a J.-L. Augé por habernos informado al respecto.

11. Sánchez Cantón, 1951, p. 74.

12. Jacques Chastenet, Manuel Godoy, París, 1961, p. 197.

13. Isidora Rose Viejo, «Goya's allegories and the Sphinxes: "Commerce", "Agriculture", "Industry" and "Science"», Burlington Magazine (1984), pp. 33 ss.

14. Isidora Rose Wagner, 1981, Doc. n.º 1, p. 140. Glendinning, catálogo de la exposición Goya. La década de los Caprichos, Madrid, 1992, p. 64.

15. Isidora Rose Wagner, I, p. 15.

- 16. Sánchez Cantón, 1946 (Cómo vivía Goya), Inventario de 1812, p. 35, n.º 26.
- 17. Catálogo de la exposición «Goya y la Constitución de 1812», Madrid, 1982: Eleanor Sayre, «Goya, un momento en el tiempo», p. 58. El autor resume y completa sus trabajos anteriores sobre el tema.
 - 18. Matheron, 1858, p. 107.
 - 19. Yriarte, 1867, p. 128.
 - 20. Ibid., p. 148.
- 21. E. Sayre, Catálogo de la exposición Goya's Spanien Tiden od Historien, Estocolmo, 1980.
 - 22. Rose Wagner, 1981, I, p. 483.

- 23. Ibid., I, p. 227.
- 24. Godoy, Memorias, II, p. 83.
- 25. Geoffroy de Grandmaison, 1892, p. 238, e id., L'Espagne et Napoléon, París, 1908, p. 57.
- 26. Gassier y Wilson, 1970, n. os 856 y 857, p. 375.
- 27. José Milicua, «Un cuadro perdido de Goya», Goya (1960), p. 334.
- 28. Rose Wagner, 1981, II, p. 135, n.º 160.
- 29. Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, II, p. 260.
- 30. Yriarte, 1867, p. 132.
- 31. Jeannine Baticle, «Le portrait de la marquise de Santa Cruz par Goya», Revue du Louvre, 3.1.1977, p. 158.
 - 32. Pietri, 1951, p. 185.
- 33. Los descendientes de Luciano Bonaparte en Parma, a quienes agradecemos calurosamente su generosidad, nos han proporcionado esta correspondencia.
 - 34. Pietri, 1951, p. 185.
 - 35. Diario de Moratín, 1968, p. 271.
 - 36. E. Lafuente Ferrari, Exposición de Pinturas de Goya, Madrid, 1928, n.º 49, p. 51.
 - 37. Fleuriot de Langle, Alexandrine Lucien Bonaparte, París, 1939, pp. 48-49.

Capítulo XVII. Rupturas afectivas y prosperidad social, 1802-1806 (pp. 192-207)

- 1. Diario de Moratín, 1968, p. 271.
- 2. Valentín de Sambricio, que buceó en los archivos del Palacio Real de Madrid, no halló documentos concernientes a Goya entre el 9 de octubre de 1803 (n.º 231) y el 11 de marzo de 1811 (n.º 232).
 - 3. J. Baticle, en Goya, nuevas visiones, 1987, pp. 69-70.
- 4. Josefina Rodríguez de Alonso, Le Siècle des Lumières conté par Francisco de Miranda, París, 1974, p. 289.
 - 5. J. Baticle, 1987, p. 70.
 - 6. Ibid.
 - 7. Gassier, 1975, II, p. 510.
- 8. Archivo de la iglesia de San Gil, Zaragoza: Libro de defunciones, año 1803: «El día veinte y cuatro de enero año mil ochenta y tres, murió en esta Parroquial de San Gil de Zaragoza, Don Martín Zapater, soltero, natural de esta ciudad, parroquiano de esta iglesia, hijo de Don Francisco Zapater y de doña Isabel Clavería. Recibió todos los Santos Sacramentos que le administré yo el abajo firmado cura. Hizo testamento que recibió Don Nicolás Bernues, Notario de número de esta ciudad, y en el día veinte y cinco de los dichos le dí sepultura eclesiástica en esta iglesia a esos actos en el Presbiterio como noble que era de Aragón. [Firmado] Pedro Manuel Garcés, cura de San Gil». En el Archivo de Protocolos de Zaragoza hemos encontrado el testamento inédito de Zapater, con fecha de 21 de enero de 1803, es decir, hecho tres días antes de su muerte. Por desgracia apenas se puede sacar nada en claro de él, porque estuvo sumergido durante unas inundaciones. De todos modos, en un pasaje más o menos legible, dice: «De mi difunto hermano Don Luis Zapater han quedado dos hijos que se hallan en mi tutela y cuidado y son Don Matheo y Don Francisco Zapater a la cuales ... la mejor educación mantenandole en el colegio, y en el día en Francia... ». A don Mateo, el mayor, le confiaba la administración de sus bienes.
 - 9. Sánchez Cantón, (Cómo vivía Goya), 1946, p. 3.
 - 10. Diplomatario, 1981, n.ºs 223 y 224, p. 360.
 - 11. Oleachea, 1980 (Lorenzana), p. 199, nota 338.
- 12. Defourneaux, 1973, pp. 217-258, ha reunido un catálogo comparado y cronológico de los libros franceses condenados por la Inquisición entre 1747 y 1807, cuya lectura es muy instructiva.
 - 13. León y Pizarro, 1894-1897, p. 634.
 - 14. Gassier v Wilson, 1970, n. os 806-808, p. 167.
 - 15. Diplomatario, 1981, n.° 361, p. 224.

- 16. *Ibid.*, n.° CVII, p. 476.
- 17. E. Sayre, Changing Image, 1974, p. 61, nota 36.
- 18. Lafuente Ferrari, 1947, p. 154.
- 19. Goya, nuevas visiones, 1987: N. Glendinning, «El retrato en la obra de Goya», p. 183.
- 20. Morel Fatio, Études sur l'Espagne, París, 1906, siguió las actividades de la nobleza española a través de la correspondencia del IV conde de Fernán Núñez, padre del modelo de Goya.
- 21. Nigel Glendinning, «Goya's portrait of the marquesa de Santiago», *The Paul Getty Museum Journal*, vol. 14, 1986, pp. 142 ss.
 - 22. Archivos municipales de Burdeos, Registre des décès, 1824.
- 23. Burton, B. Fredericsen, «Goya's portrait of the marqués de Santiago and de San Adrián», *The Paul Getty Museum Journal*, vol. 13, 1985, pp. 134-138.
 - 24. J. Chastenet, 1961, p. 76.
- 25. J. A. Gaya Nuño, «Murillo», Les classiques de l'Art, París, 1978, n.ºs 204-205, Ermitage de Leningrado; n.º 206, Cleveland Museum of Art; n.º 207, Dallas Meadows Museum.
 - 26. Blanco White, Cartas desde España, 1822, ed. Madrid, 1972, p. 285.
 - 27. Glendinning, 1986, Getty Museum, p. 142.
 - 28. Ibid.
 - 29. Bédat, 1974, p. 137.
 - 30. Paula de Demerson, 1975, p. 114.
 - 31. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 17.
- 32. Marqués del Saltillo, 1952, p. 32. En el Archivo de la iglesia de Santa Cruz de Madrid hemos encontrado las partidas de nacimiento de las hermanas Galarza.
 - 33. Marqués del Saltillo, pp. 40 y 67; Matilla Tascón, 1978, p. 18:
 - 34. Gassier y Wilson, 1970, n.ºs 844-850.
 - 35. Catálogo de la exposición David, París, 1989, Antoine Schnapper, n.º 158.
 - 36. Yebes, 1955, p. 201, y p. 47 para el marco del retrato.
- 37. Nigel Glendinning, «Goya's portrait of Andrés del Peral», *Apollo* (1969), volumen LXXXIX, p. 202.
- 38. Goya, nuevas visiones, 1987, Nigel Glendinning, «El retrato en la obra de Goya», p. 187.
- 39. Marqués de Seoane, «Correspondencia epistolaria entre José Vargas Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez», *BRAH*, 1905, p. 58.
 - 40. Diplomatario, 1981, n.° CX, p. 478; n.° CXI, p. 479.
 - 41. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 8.
 - 42. George Hills, El peñón de la discordia, Madrid, 1974, p. 436.
 - 43. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 35, nota 2.
 - 44. Chastenet, 1961, p. 140.
- 45. Jacques Arnna, *Napoléon I^{er} et les lettres au comte Mollien*, París, 1959, pp. 34-36 y pp. 399-400, donde se constata que Manuel Sixto Espinosa tuvo un papel destacado en este asunto francoespañol.
- 46. Romuald Szramkiewicz, *Les Régents et censeurs de la Banque de France*, Ginebra, 1974, pp. 96-97 y 232. Archivos de la Academia de San Fernando, armario I-55, exposición de 1806, Goya: «retrato de Manuel Sixto Espinosa» (inédito).
 - 47. P. Tedde, 1988, p. 306.
 - 48. Ibid., p. 292.
- 49. *Goya, nuevas visiones*, 1987: N. Glendinning, pp. 190 y 192, realiza un estudio importante sobre la familia De la Prada.
- 50. J. Valverde Madrid, «El retrato de Doña Sabasa García por Goya», *Goya* (1983), n.º 177, pp. 108-109.
- 51. Gassier y Wilson, 1970, n.º 85. Unas fotografías y una reproducción en color es el único recuerdo que queda de esta obra.
- 52. Eleanor Sherman Font, «Goya's sources for the Maragato series», GBA, LVII, 1958, p. 170.

- 53. Miguel Gamborino (1760-1828) grabó una serie de viñetas sobre las actividades mercantiles madrileñas, en particular sobre los vendedores de frutas y legumbres. Cf. Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid, 1985, I, pp. 184-189. J. Baticle, «Goya, Lux ex tenebris», Coloquio, 1981, n.º 48, p. 51.
- 54. Antonia de Zárate era una actriz célebre, madre del dramaturgo Gil y Zárate y amiga íntima de Goya (Sánchez Cantón, 1951, p. 104).

CUARTA PARTE. La guerra

Capítulo XVIII. Los signos precursores de la guerra. La crisis de 1807 (pp. 211-213)

1. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 79; Chastenet, 1961, pp. 140-141.

2. Para resumir la situación política de este período hemos recurrido sobre todo a las siguientes obras: Geoffroy de Grandmaison, *L'Espagne de Napoléon*, París, 1908; A. Fugier, *Napoléon et l'Espagne*, París, 1930; J. Chastenet, *Manuel Godoy*, París, 1961, caps. IX y X; y Francisco Martí Gilabert, *El Motín de Aranjuez*, Pamplona, 1972, cap. I.

3. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 115.

4. Títulos... y grandeza, 1951, t. I, p. 289. Gué-Trapier, 1964, pp. 33-34.

5. Gassier y Wilson, 1970, n. os 860 y 861, p. 375.

- 6. E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902. Sentenach, 1923, p. 172.
- 7. Marqués del Saltillo, 1952, pp. 60 y 101; Dr. Jacques Fauqué y Ramón Villanueva Etcheverria, *Goya y Burdeos, 1824-1828*, Zaragoza, 1982; versión francesa, p. 333. Estos autores han aportado numerosos datos inéditos sobre los Galarza, los Goicoechea y Leocadia Weiss.
- 8. Gué Trapier, 1964, p. 27. J. Valverde Madrid, «La librera de la calle Carretas», *Goya*, n.ºs 148-150 (1975), pp. 278-279.

Capítulo XIX. La muerte sangrienta de las ilusiones, 1808 (pp. 214-236)

1. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 122.

2. Piétri, 1939, p. 97.

- 3. Jean Thiry, La Guerre d'Espagne, París, 1965, p. 173.
- 4. Blanco White, Cartas de España, Madrid, ed. 1972, p. 299.

5. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 139.

- 6. Martí Gilabert, 1972, p. 115.
- 7. Ibid., p. 116
- 8. Ibid., p. 171.
- 9. Ibid., p. 162.
- 10. *Ibid.*, p. 181.
- 11. *Ibid.*, pp. 190 y 218.
- 12. Ibid., p. 248, para la entrada de Murat en Madrid, y p. 253, para la de Fernando VII.
- 13. Diplomatario, 1981, n.° 226, p. 361, y n.° 227, p. 362.
 - 14. Ibid., n.º CXVIII, p. 482.
- 15. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 171, nota 2, y p. 182.
 - 16. Ibid., p. 176.
 - 17. Thiry, 1965, p. 207.
 - 18. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 207.
- 19. Gaspard de Clermont-Tonnerre, L'Expédition d'Espagne 1808-1810, París, 1983, p. 80.
- 20. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 211. La carta autógrafa de Napoleón a Talleyrand es del 9 de mayo de 1808.
 - 21. Correspondance de Napoléon, París, 1858-1870, t. XVII, n.º 13800.
- 22. J. Priego López, Guerra de la Independencia, Servicio histórico militar, Madrid, 1972-1981, t. I, p. 451.

- 23. *Ibid.*, p. 457, nota 47.
- 24. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1713, p. 364.
 - 25. Martí Gilabert, 1972, p. 253.
- 26. Jeannine Baticle, «Les 2 et 3 mai 1808 à Madrid: recherches sur les épisodes choisis par Goya», *GBA*, noviembre de 1990, pp. 185-200.
- 27. Juan Pérez de Guzmán y Gallo, El dos de mayo de 1808, Madrid, 1908, listas a partir de la página 654.
 - 28. «Journal du général Rossetti», La Revue de France, 15 de octubre de 1932, p. 612.
 - 29. Martí Gilabert, 1972, p. 389.
 - 30. «Rossetti», 1932, p. 612.
 - 31. Pérez de Guzmán, 1908, n.º 30, p. 663.
 - 32. *Ibid.*, n.° 346, p. 668.
 - 33. Ibid., p. 688.
 - 34. Marbot (barón J.-B. de), Mémoires, 1899, t. II, p. 34.
 - 35. Ponz (Aguilar, 1947), p. 1.357.
 - 36. Bédat, 1974, p. 427.
 - 37. J. Baticle, 1990, nota 20.
 - 38. Gassier y Wilson, 1970, Marquesa de Lazán, n.º 811; Palafox, n.º 901.
 - 39. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1519, p. 296.
 - 40. Pérez de Guzmán, 1908, n.º 112, p. 707.
 - 41. Georges Demerson, «Goya en 1808 no vivía en la Puerta del Sol», AEA, 1957, p. 181.
- 42. J. Baticle, 1990, p. 199, nota 2. Esta observación sobre la luz es muy importante, porque para Goya se trataba de una forma indirecta de señalar no sólo el día, sino también la hora del suceso. Los historiadores del viejo Madrid creen posible hallar el lugar exacto del episodio pintado por Goya tras una investigación metódica de la topografía del barrio, cuyas iglesias y palacios desaparecieron a lo largo del siglo XIX con la excepción del de Villahermosa. Además de la iluminación, muy importante en Goya, también cabe destacar el efecto de perspectiva, que quiere dar la impresión de que la calle está en cuesta. Una estampa de Blas Ametller, en la que aparece el coche fúnebre de Daoíz y Velarde, da una idea de la cuesta de la calle San Jerónimo y de la situación de las iglesias y los palacios a la derecha de esa calle en dirección a la Puerta del Sol. En el fondo se ve el palacio de Híjar (Catálogo de estampas del Museo Municipal, I, n.º5 7-9, p. 26).
- 43. Por las razones esgrimidas en la anterior nota 42, nos parece totalmente imposible que se trate del Palacio Real.
 - 44. Es sabido que Goya contó siempre con la protección de la familia de don Luis.
 - 45. Catálogo de la exposición Dei Guardi, Venecia, 1965, p. 89 y n.º 47, p. 90.
 - 46. Yriarte, 1867, pp. 86 y 87.
 - 47. R. Mesonero Romanos, El antiguo Madrid, Madrid, 1861, pp. 306 y 307.
- 48. Catálogo de la exposición *El antiguo Madrid*, Madrid, 1926, p. 126. M. Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos xvii y xviii*, Madrid, 1960, n.º 767, p. 689.
- 49. Sería conveniente averiguar en qué fecha se produjo este incendio, mencionado en muy pocos textos del siglo xix.
 - 50. Cf. cap. XIV, p. 168.
- 51. F. Martínez de la Torre y José Asensio, *Plano de la villa y corte de Madrid*, 1800, p. 24. Juan López, *Plano de Madrid*, dividido en diez quarteles, Madrid, 1810.
- 52. Toreno, conde de, *Histoire du soulèvement, de la guerre et de la révolution d'Espagne*, París, 1835, edición española, BAE, t. LXIV, p. 45. Es uno de los escasos textos contemporáneos que recoge los hechos de forma histórica, sin apasionamiento. Cabe añadir que el palacio del conde de Toreno estaba casi enfrente del de los príncipes Pío, lo que hace que su testimonio sea más convincente.
 - 53. Priego López, 1972-1981, es el único que hace esta precisión.
 - 54. N. Chalmandrier, Plano geométrico y histórico de Madrid, Madrid, 1761.
- 55. El plano en relieve de Gil Palacios conservado en el Museo municipal de Madrid, de 1836, ofrece una visión muy exacta de los restos del antiguo Madrid.

- 56. Pérez de Guzmán, 1908, pp. 450-451.
- 57. Ibid., p. 449.
- 58. Juan Nicasio Gallego, 1775-1853.
- 59. Cf. cap. XVI, p. 191.
- 60. Archivo Municipal, Madrid, Archivo de Secretaría, 2.326.8 y no 2.426.8.
- 61. Pérez de Guzmán, 1908, p. 350.
- 62. Si un paseante recorre hoy la montaña del Príncipe Pío de Madrid se da cuenta de que no se puede bajar directamente de la plaza de los Afligidos (hoy Cristino Martos) al Paseo de la Florida, y que un verdadero acantilado domina el Paseo del Rey por encima del Paseo de la Florida.
 - 63. Cartas a Martín Zapater, 1982, n.º 112, p. 194.
 - 64. Cf. cap. VII, p. 79.
 - 65. P. de Demerson, 1976, p. 114.
- 66. Ruiz Ramón, 1979, p. 307. La versión de Moratín es de 1813, por lo tanto escrita durante la guerra.
- 67. Jesús María Alia, autor del ensayo «El primer lunes de mayo de 1808 en Madrid», en el catálogo de la exposición *Madrid el 2 de mayo de 1808*, Madrid, 1992, pp. 105-143, ha hecho una reconstrucción ejemplar de los sucesos del 2 de mayo a través de una documentación muy rigurosa y selectiva. J. M. Alia también había investigado a qué arma pertenecía el pelotón de ejecución pintado por Goya, y nos asegura que se trata de marinos de la guardia imperial, identificación confirmada por los especialistas franceses. Hasta la representación del pantalón de los marinos de la guardia es perfectamente observada por Goya.
 - 68. Miguel Artola, Los afrancesados, Madrid, 1976, p. 126.
 - 69. Chateaubriand, Mémoires d'outre-tombe, París, edición Biré, t. III, p. 219.
 - 70. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 259.
 - 71. Ibid., p. 315, y AN París, AF IV, 1911.
 - 72. Ibid., p. 316.
 - 73. Georges Roux, Napoléon et le guêpier espagnol, París, 1970, p. 95.
 - 74. Clermont-Tonnerre, 1983, p. 113.
 - 75. Artola, 1976, pp. 134-135.
 - 76. Roux, 1970, pp. 144-145.
- 77. Jean-René Aymes, La Déportation sous le Premier Empire (1808-1814), París, 1983, p. 82.
 - 78. Geoffroy de Grandmaison, 1908, p. 345.
 - 79. Diplomatario, 1981, n.º 227, p. 362.
- 80. Descubrimos esta mención en 1970 (catálogo de la exposición *Goya*, París-La Haya, 1970, n.º 44). El 2 de octubre caía en lunes y Goya tuvo que ir a Zaragoza el 5 o el 6 de octubre, de modo que seguramente ya había salido cuando apareció el anuncio en la *Gaceta de Madrid* del 11 de octubre.
- 81. Catálogo de estampas del Museo Municipal, 1985, I, p. 89. Fernando Brambilla, Ruinas del patio de Santa Engracia, n.º 26-7; Ruinas de Zaragoza, n.º 26-8; Ruinas del Hospital general, n.º 26-9; Ruinas del interior de la iglesia del Carmen, n.º 26-10.
 - 82. Thiry, 1965, p. 280.
 - 83. Clermont-Tonnerre, 1983, p. 215.
 - 84. Artola, 1976, p. 141; Geoffroy de Grandmaison, 1908, pp. 295 ss.
- 85. Georges Demerson, «Les registres d'habitants de Madrid sous Joseph I^{er} (déc. 1808)», *Bulletin hispanique* (1957), p. 202.
- 86. G. Demerson, AEA, 1957, p. 179, y Madrid, Archivo Municipal, Legajo 2365-13, alado primero: conclusión del n.º 13 del legajo 364.
 - 87. Clermont-Tonnerre, 1983, p. 217.
 - 88. E. Sayre (Changing Image), 1974, p. 126.
- 89. Enrique Lafuente Ferrari, Goya, el dos de mayo y los fusilamientos, Barcelona, 1946, p. 50, nota 2.
 - 90. Sánchez Cantón, 1951, p. 93.

91. Ibid., p. 94.

Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 19, nota 1; sería interesante publicar la carta 92. íntegra.

93. Sambricio, 1946, n.º 238, p. CLII.

- 94. Clermont-Tonnerre, 1983, p. 191, nota 8.
- 95. Artola, 1976, p. 140, y Yebes, 1955, p. 232.

96. Artola, 1976, p. 120.

97. *Ibid.*, p. 120, nota 18.

98. Diplomatario, 1981, n.º 229, p. 363.

99. Ibid., n.° 241, p. 369.

- 100. Sayre (Changing Image), 1974, p. 128.
- 101. Paula de Demerson, 1975, p. 343.
- 102. Sambricio, 1946, n.º 238, p. CLX.

Capítulo XX. «Los desastres de la guerra», 1810-1814 (pp. 237-254)

- 1. Juliet Wilson Bareau, Goya's Prints. The Thomas Harris Collection in the British Museum, Londres, 1981, p. 40. Eleanor Sayre, The Changing Image, Prints by Francisco Goya, Boston, 1974.
 - 2. Juliet Wilson Bareau, 1981, p. 44.
 - 3. E. Sayre (Changing Image), 1974, p. 96; Gassier y Wilson, 1970, n.º 993, p. 268.
- 4. El profesor José A. Ferrer Benemeli nos ha confirmado que la cifra oficial de muertos en los dos sitios de Zaragoza fue de 30.000.
 - 5. E. Sayre (Changing Image), 1974, n.º 141, p. 177.
 - 6. Según nuestros cálculos.
 - 7. Catálogo de la exposición Wellington en España, Madrid, 1988, p. 324.
 - 8. Gassier y Wilson, 1970, p. 268.
 - 9. León Tolstoi, Guerre et Paix, La Pléiade, París, 1952, p. 879.
- 10. Charles Esdailes, «Las campañas militares en la Península ibérica», catálogo de la exposición Wellington en España, 1988, p. 57.
 - 11. Pascal, Pensées, 1670, artículo tercero.
- 12. Goya, Cristo en el Monte de los Olivos, tabla A. 0,47, L. 0,35, en el Museo del Louvre desde 1982.
 - 13. G. Demerson, 1962, p. 301.
 - 14. Ibid., p. 303.
 - 15. *Ibid.*, p. 342.
 - 16. Sánchez Cantón, 1951, p. 87.
- 17. Esta magnífica obra ha hecho gastar mucha tinta a los especialistas de Goya, pero no creemos que el maestro le diera la importancia política que se le atribuye hoy.
- 18. Sambricio, 1946, n.º 246, p. CLV, «la renuncia que ... hizo Goya de sus sueldos y honores de pintor de cámara».
- 19. La estancia de Fernando VII en Valençay merece ser estudiada en los archivos franceses.
 - 20. Para marcharse de Cádiz tuvo que pedir prestado: Ceán Bermúdez, 1814, p. 106.
- 21. Catálogo de la exposición Francisco de Goya, Madrid, 1961, n.º 1. Excelente estudio realizado por Valentín de Sambricio, autor del catálogo.
 - 22. G. Demerson, 1962, p. 333.
 - 23. Ibid., p. 334.
 - 24. Ibid., p. 333, nota 1.
 - 25. Catálogo de la exposición Goya, 1988, n.º 73.
 - 26. Gué Trapier, 1964, p. 36.
 - 27. Sánchez Cantón, 1951, p. 98; Gué Trapier, 1964, pp. 35-37.
 - 28. Clermont-Tonnerre, p. 414.

- 29. Ibid., p. 415.
- 30. Pierre Gassier, «Goya and the Hugo Family in Madrid, 1811-1812», Apollo, 1981, n.º 236, p. 250.
- 31. Archivo Municipal, Madrid: Alojamiento, Corregimiento, 1.90.3, cuartel de las Maravillas.
 - 32. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 21.
- 33. Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, I, pp. 30-31 (tomado de La Viñaza, 1887). Excepto los dos Velázquez y los cuatro Zurbarán de Jerez, los pintores habían seleccionado sobre todo a artistas españoles del siglo XVII poco conocidos en esa época, como El Mudo, Collantes, Cabezalero y Mateo Cerezo. Los Ribera y Cano no eran de los más famosos, y sólo era importante el Pereda, *Sueño del caballero*. De hecho la mayoría de las obras habían sido requisadas en iglesias y conventos, y también procedían de las colecciones de Godoy. Por eso los franceses no quisieron mandar los cuadros a París.
- 34. Josep Fontana, *La crisis del Antiguo Régimen*, Barcelona, 1979, «La contrarrevolución», pp. 107-115.
 - 35. P. Tedde, 1988, pp. 316-317.
 - 36. Ibid., pp. 303-306.
 - 37. AHN Madrid, Orden de Carlos III, año 1815, exp. 510.
- 38. Sambricio, 1946, n.º 222, p. CXLIV.
 - 39. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), 1946, p. 7.
- 40. Este silencio de los documentos oficiales y de la correspondencia de sus amigos es revelador de su postura ante los sucesos de este período.
 - 41. Artola, 1976, p. 207.
 - 42. Clermont-Tonnerre, 1983, p. 414.
 - 43. Sambricio, 1946, n.º 224, p. CXLV.
 - 44. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), p. 7, nota 1.
- 45. Diplomatario, 1981, n.º 280, p. 394. En la carta a Javier Goya el pintor indica el piso en el que vive su hijo.
 - 46. G. Demerson, 1962, p. 36.
 - 47. Catálogo de la exposición Wellington en España, 1988, n.ºs 3-4-13, p. 334.
 - 48. Ibid., Allan Braham, Wellington en España, 1988, «Wellington y Goya», p. 153.
 - 49. *Diplomatario*, 1981, n.° CXXII, p. 485.
 - 50. Ibid., n.° 236, p. 367.
 - 51. Ibid., n.º CXXIII, p. 485.
 - 52. Catálogo de la exposición Wellington en España, 1988, p. 156.
- 53. Goya, nuevas visiones, 1987, Mercedes Águeda, «Los retratos ecuestres de Goya», p. 57.
 - 54. Gassier v Wilson, 1970, p. 385.
- 55. Manuela Mena Marqués, «Un nuevo dibujo de Goya en el Museo del Prado», Boletín del Museo del Prado (1984), n.º 13, p. 50.
 - 56. María Rosa Barabino Macia, El P. Juan Fernández de Rojas, Madrid, 1981, p. 53.
 - 57. Sayre, exposición *Goya*, 1988, pp. 322-323.
- 58. En efecto, hasta 1814 sólo tenía condecoraciones de Inglaterra y España, y luego las potencias europeas le concedieron las demás.
 - 59. McLaren, A, Braham, The Spanish School, National Gallery Catalogue, Londres, 1970,

pp. 16-23.

60. Catálogo de la exposición Wellington en España, 1988, n.ºs 4-1-13, p. 376.

Capítulo XXI. Las incertidumbres de la liberación. Vuelta a la vida privada, 1813-1814 (pp. 255-267)

- 1. Artola, 1976, p. 295.
- 2. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), 1946, pp. 33 y 35.

3. Ibid., p. 34.

4. Ibid., pp. 31-33.

5. Goya, nuevas visiones, 1987, José Manuel Cruz Valdovinos, «La partición de los bienes entre Francisco y Javier Goya a la muerte de Josefa Bayeu y otras cuestiones», p. 134 y nota 7.

6. Ibid., p. 136.

7. Xavier de Salas, «Sur les tableaux de Goya qui appartinrent à son fils», GBA, LXIII, 1964, pp. 99-110.

8. Yriarte, 1867, p. 78.

- 9. J. Baticle y C. Marinas, La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, París, 1981, n.º 103, p. 83. Para las Viejas que no aparecen en el catálogo de 1838, cf. p. 271.
- 10. Catálogo de la exposición *Goya*, 1970, n.º 41. Enriqueta Harris descubrió el número X 24 en una vieja fotografía de Durand-Ruel. Cuando se le quitó el marco al cuadro en 1970 apareció el número en el lienzo.
- 11. Los exámenes radiográficos de las *Viejas* y las *Jóvenes* se realizaron en el laboratorio de la Direction des Musées de France. Hemos podido examinar la radiografía de las *Majas al balcón*, n.º X 24, cuando la obra fue presentada en París en 1970, y la de *La maja y la Celestina* ha aparecido en un diario español (*El País*, 10 de junio de 1990, p. 7).
- 12. Per Bjurström, «Jacob Gustaf De la Gardie, och Goya», *Meddelender från National Museum*, Estocolmo, 1961, n.° 86, p. 81.
 - 13. Xavier de Salas había aventurado esta suposición.

14. Cf. cap. XV, p. 181.

- 15. Catálogo de la exposición *Goya*, 1928, n.º 78. Lafuente Ferrari, basándose en la libertad de ejecución, la situaba hacia 1816.
- 16. Gassier y Wilson, 1970, n.º 958. En una antigua foto Moreno se ve el X 24, que ha desaparecido del lienzo.
- 17. Exposición Goya, 1961, n.º LIX; catálogo de la exposición Goya and his time, Londres, 1963-1964, n.º 80, p. 42.
 - 18. Catálogo de la exposición Trésors de la peinture espagnole, París, 1963, n.º 123.
 - 19. The Frick Collection. An Illustrated Catalogue, Nueva York, 1968, pp. 296-298.
 - 20. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1472. New York Metropolitan Museum of Art.
 - 21. Sánchez Cantón (*Cómo vivía Goya*), 1946, p. 34. Gassier y Wilson, 1970, n.º 946.
- 22. La Viñaza, 1887, p. 462, fue el primero en publicar este texto, tal como hemos señalado; Gassier y Wilson, 1970, n.º 1639.
- 23. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), 1946, p. 34; Gassier y Wilson, 1970, n.º 930 Escena de rapto y de muerte, n.º 931 Mujeres sorprendidas por los soldados, n.º 932 El monje ahorcado, n.º 933 Prisioneros, n.º 934 Procesión y n.º 935 Frailes echando a la hoguera libros y papeles (desaparecido).
- 24. Gassier y Wilson, 1970, n.º 914 La visita del monje, n.º 915 Interior de prisión (?), n.º 916 Bandidos desnudando a una mujer, n.º 917 Bandidos asesinando a una mujer, n.º 918 Bandidos fusilando a unos prisioneros, n.º 919 Hospital de apestados (?), n.º 920 Vagabundos descansando y n.º 921 Tiroteo en un campo militar. En la estupenda exposición El capricho y la invención, Madrid-Londres-Chicago, 1993-1994, Juliet Wilson Bareau ha estudiado detenidamente los cuadros de la colección La Romana no expuestos desde 1928, y restaurados para la ocasión; sitúa la fecha de su ejecución hacia 1798-1800.
- 25. Exposición Goya and his time, Londres, 1962-1963, n.º 96, p. 55. Catálogo de la exposición Goya y la Constitución de 1812, Madrid, 1982, n.º 3, p. 86.

26. Lafuente Ferrari, 1947, p. 155 y nota 3.

- 27. Diplomatario, 1981, n.ºs 237 y 238, pp. 367-368.
- 28. Lafuente Ferrari, 1947, p. 155; catálogo de la exposición *Goya*, 1961, n.º LXV, p. 85.

29. Josep Fontana, 1979, p. 215.

- 30. Artola, 1976, p. 245.
- 31. Ramón Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*, Madrid (nueva edición, 1926), t. VII, pp. 114-115.

- 32. Ibid., p. 115.
- 33. Enriqueta Harris, Goya, Londres, 1969, n.º 11, p. 84.
- 34. Matheron, 1858, p. 109.
- 35. Josep Fontana, 1979, p. 215. Cabe señalar que en esta obra hay una cronología de los acontecimientos de 1808 a 1833 muy precisa y útil, pp. 207-246.
- 36. Mesonero Romanos, ed. 1926, I, p. 119. General Hugo, *Mémoires*, 1823, t. III, pp. 118 y 119.
- 37. Xavier de Salas, «Precisiones sobre pinturas de Goya: El entierro de la Sardina, la serie de obras de gabinete de 1793-1794 y otras notas», AEA, n.º 161, p. 3.
 - 38. J. Sarrailh, 1954, p. 688 (traducción castellana, p. 686).
 - 39. G. Demerson, 1962, p. 441 (en J. Sarrailh, traducción castellana, p. 441, n. 21).
- 40. Catálogo de la exposición *Goya y la Constitución de 1812*, 1982, E. Sayre, «Goya, un momento en el tiempo», p. 66.
- 41. Catálogo de la exposición *Goya y la Constitución de 1812*, 1982, José Álvarez Lopera, «De Goya, la Constitución y la Prensa liberal», p. 41.
- 42. Las investigaciones sobre las expoliaciones de este período han corrido a cargo sobre todo de los siguientes autores: Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla en el año 1810*, Sevilla, 1896 (nueva edición, 1917); J. A. Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958; Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Harvard, Cambridge, Mass. (Estados Unidos), 1972 (nueva edición, 1988).
- 43. B. S. Castellanos, *Retrato actual y antiguo... de la villa y corte de Madrid*, Madrid, p. 185.
- 44. Emmanuel Larraz, Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole, 1808-1814, Aix-en-Provence, 1988, p. 409.
 - 45. Gudiol, 1984, n.° 641, p. 119.
 - 46. Larraz, 1988, p. 328.
 - 47. *Ibid.*, p. 331.
- 48. *Ibid.*, p. 27. (G. M. de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, ed. José Lage, Cátedra, Madrid, 1992°, pp. 144-145).

OUINTA PARTE. La gloria y el exilio

Capítulo XXII. Un himno a la gloria de España. El año de las obras maestras sin igual, 1814-1815 (pp. 271-285)

- 1. Josep Fontana, 1979, p. 216.
- 2. Ibid., pp. 106-115; Josep Fontana, La quiebra de la monarquía absoluta (1814-1820), Barcelona, 1971, pp. 79-82.
 - 3. Sambricio, 1946, n.º 225, p. CXLV.
 - 4. *Ibid.*, n.° 225, p. CXLV.
 - 5. Ibid.
 - 6. Diplomatario, 1981, n.° 241, p. 309.
 - 7. Catálogo de la exposición Goya y la Constitución de 1812, 1982, p. 44.
 - 8. R. Mesonero Romanos (ed. 1926), I, pp. 150-151.
- 9. Hay numerosos grabados en los que se ve la carroza fúnebre de Daoíz y Velarde, en particular el de Blas Ametller y el de Ribelles.
 - 10. AHN Madrid, Consejos, Leg. 6295-15 (inédito).
 - 11. Yriarte, 1867, p. 84.
 - 12. Josep Fontana, 1971, p. 85.
 - 13. Mesonero Romanos (ed. 1926), I, p. 162. Fontana, 1979, p. 217.
 - 14. Sambricio, 1946, n.º 226, p. CXLVI.
- 15. F. J. Sánchez Cantón, Escultura y pintura del siglo xvIII, Ars Hispaniae, Madrid, 1965, vol. XVII, p. 315.

- 16. Sambricio, 1946, n.º 326, p. CLI.
- 17. *Ibid.*, n.° 246, p. CLV.
- 18. *Ibid.*, n.° 248, p. CLVI.
- 19. Catálogo de la exposición Wellington en España, 1988, n.ºs 1-14, p. 247.
- 20. Diplomatario, 1981, n.º CXXV, n.º CXXVI, p. 486; n.º CXXVII, n.º CXXVIII, n.º CXXIX, p. 487.
 - 21. Sánchez Cantón, Discursos, 1928, p. 21.
 - 22. Vallentin, 1951, p. 266; Thomas Cole refiere esta opinión.
- 23. Catálogo de la exposición *Goya*, Zaragoza, 1992, n.º 45. Resumen y bibliografía de la cuestión.
 - 24. *Diplomatario*, 1981, p. 493.
- 25. Sambricio, 1946, n.º 278, p. CLXXIII, documento muy importante que hasta ahora se ha utilizado poco, titulado «Relación de los sueldos percibidos por Francisco de Goya a partir del 12 de agosto de 1814».
 - 26. *Ibid.*, n.° 230, p. CXLIX.
- 27. *Ibid.*, n.° 278, p. CLXXIII.
- 28. Diplomatario, 1981, n.º 245, p. 371.
- 29. *Ibid.*, n.° 249, p. 374.
- 30. *Ibid.*, n.° CXC, p. 520.
- 31. AHN Madrid, Inquisición, Leg. 4499.
 - 32. Ibid., la fecha correcta aparece en el Diplomatario.
- 33. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 333.
 - 34. Marqués del Saltillo, 1952, Doc. 22, p. 109.
 - 35. Diplomatario, 1981, n.º CLXXXIII.
 - 36. Per Bjurström, 1961, p. 80.
 - 37. Josep Fontana, 1971, pp. 92 ss.
- 38. J. Baticle, «Goya et la Junte des Philippines», Revue du Louvre et des Musées de France (1984), n.º 2, donde hemos publicado numerosos documentos de archivos referentes a esta obra.
 - 39. *Ibid.*, p. 113, nota 17.
 - ,40. Per Bjurström, 1961, pp. 80 y 81.
- 41. Martín Soria, «Goya's portrait of Miguel de Lardizábal», *Burlington Magazine*, 1960, pp. 161-162.
 - 42. Josep Fontana, 1971, p. 93, nota 32.
 - 43. Gué Trapier, 1964, pp. 40-41.
- 44. Bédat, 1974, p. 430 y nota 368; Fernando Labrada, Catálogo de las pinturas. Academia de San Fernando, Madrid, 1965, n.º 680.
 - 45. Sambricio, 1946, n.º 248, p. CLVI.
- 46. Había conocido a la señora de Talleyrand durante su estancia en Valençay con Fernando VII; *Museo de Zaragoza*, Zaragoza, 1990, p. 97, para las magníficas ilustraciones en color.
 - 47. Nigel Glendinning, en Goya, nuevas visiones, 1987, pp. 192-193.
- 48. Epistolario de Moratín, 1973. René Andioc ha realizado un interesante estudio sobre el abate Melón, p. 135, nota 1.

Capítulo XXIII. El regreso diabólico de la monarquía absoluta. Actividad reducida, 1816-1820 (pp. 286-298)

- 1. Diplomatario, 1981, n.ºs 252 y 253, p. 376. Yebes, 1956.
- 2. Yebes, 1955, p. 48.
- 3. Diplomatario, 1981, n.º CXXXIX, p. 493.
- 4. *Ibid.*, n.° 251, p. 373.
- 5. El 11 de diciembre de 1829 Fernando VII se casó con su sobrina María Cristina, siete meses después de la muerte de su tercera esposa. A la muerte del rey en 1833 María Cristina fue regente. Isabel II, la heredera del trono, tenía tres años.

- 6. Le Néo-classicisme en Espagne, Journées d'études, Castres, 1989, publicado en 1991. José Luis Díez García, «Vicente López y José Aparicio», p. 48.
 - 7. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1568, p. 378.
- 8. Sayre (Changing Image), 1974, p. 198.
 - 9. Juliet Wilson Bareau, 1981, pp. 62-63.
- 10. Las verificaciones que hemos realizado en el Gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, y en el de la Biblioteca Nacional de París, han demostrado que esta lista impresa en caracteres neogóticos (estilo tipográfico de los años 1830, según dicen los especialistas) se añadió en las cubiertas posteriores de la primera edición de la *Taurômaquia*. En efecto, la colección se vendió por estampas separadas en 1816, lo que confirma que Goya no era el autor de la lista.
 - 11. Sayre (Changing Image), 1974, p. 281.
 - 12. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 152, p. 359.
 - 13. Clisson Aldama, 1982, p. 86.
 - 14. Ibid., p. 92.
- 15. Marqueses de Ariany y de la Cenia y D. Antonio Ayerbe, Cuadros notables de Mallorca, la colección de Don Tomás de Veri, Madrid, 1920, p. 110.
 - 16. Ibid., p. 111.
 - 17. Ibid., p. 119.
 - 18. Diplomatario, 1981, n.º 254, p. 378.
- 19. Cf. la versión inglesa de este texto, en Glendinning, *Goya and his critics*, New Haven, Londres, 1977, Apéndice I, p. 287.
 - 20. Yriarte, 1867, pp. 47 y 67.
- 21. Como es sabido, en 1805 Goya no consiguió ser elegido director general de la Academia de San Fernando.
- 22. La Viñaza, 1887. Seguramente unas investigaciones más minuciosas en los archivos de Sevilla permitirían aclarar esta cuestión.
- 23. Xavier de Salas, «Dos notas a dos pinturas de Goya de tema religioso», AEA, 1974, pp. 390-396. Para Arango, cf. Enrique Valdivieso, Historia de la pintura sevillana, siglos XIII a XX, Sevilla, 1986, p. 385.
 - 24. Glendinning, 1977, Apéndice I, p. 289.
 - 25. Marqués de Ariany, 1920, p. 119.
 - 26. Glendinning, 1977, Apéndice I, p. 289.
 - 27. Seco Serrano, 1978, p. 210.
 - 28. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1643.
 - 29. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), 1946, p. 35.
 - 30. Ibid., p. 36.
- 31. *Ibid.*, y AHP, Madrid, Protocolo n.º 22886, fol. 93; gracias a la ayuda de Alfonso Emilio Pérez Sánchez hemos podido conocer la minuta original de la escritura de donación a Mariano, citada con algunas omisiones por Sánchez Cantón en 1946.
 - 32. Marqués del Saltillo, 1952, p. 20.
- 33. Yriarte, 1967, p. 92. El testimonio de Yriarte sobre la Quinta del Sordo es importante, aunque como de costumbre está lleno de consideraciones caprichosas. Marqués del Saltillo, 1952, p. 20. Coumont la había adquirido por 5.209.728 reales en noviembre de 1863. Estos terrenos eran objeto entonces de una especulación «salvaje».
- 34. Archivo Municipal de Madrid, Catastro, Construcciones, 1866, Sección 33, parcela n.º 10, fol. 192. Este Carlos «Sournier» era probablemente el nombre mal escrito del Charles Saulnier al que conoció Imbert en 1873.
 - 35. Ibid. Nos proponemos publicar próximamente estos documentos inéditos in extenso.
- 36. F. M. Sánchez Cantón, *Le pitture nere di Goya alla Quinta del Sordo*, apéndice de Xavier de Salas, Milán, 1963, p. 76. La principal documentación conocida en 1963 fue reunida por Xavier de Salas y N. Glendinning, «Goya's Country House in Madrid, The Quinta del Sordo», en colaboración con Rolf Kentish, *Apollo* (1986), pp. 102-108.

37. P.-L. Imbert, L'Espagne, splendeur et misères, París, 1875, p. 326.

38. Archivo Municipal de Madrid, 190-9. Ayuntamiento de Madrid, Negociado de obras nuevas. Clase derribo 1732-83, Expediente de don Zoilo de Castro, 23 de junio de 1909 (inédito).

39. Tanto en el *Diario* de Moratín como en su correspondencia hay alusiones frecuentes a estos tres religiosos, a los que Goya también debía de conocer.

40. Giovanni Panchetti, Giuseppe Calasanzio, Padua, 1977.

- 41. Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid, Madrid, 1982, n.º 25, p. 161.
- 42. *Ibid.*, n.° 19, p. 156.

43. Panchetti, 1977, p. 115.

44. Joaquín Tello, «Dos Goya poco conocidos», *BSEE*, XXXVI, 1928, pp. 66-67; F. D. Klingender, «Notes on Goya's agony in the Garden», *Burlington Magazine*, LXXVII, 1940, pp. 4-14.

45. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1368, p. 379; Catálogo de la exposición *Goya nelle collezioni private di Spagna*, collezione Thyssen Bornemisza, Villa Favorita, Lugano, 1986, n.º 46.

Era la primera vez que esta obra maestra se exponía fuera de España.

46. Josep Fontana, 1979, p. 124.

47. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 152, p. 360.

48. Gassier y Wilson, 1970, Álbumes de dibujos C, D, E y F, que originariamente contenían 313 dibujos, pp. 281-296. Sólo un estudio riguroso de los sucesos diarios de Madrid a través de los periódicos podría arrojar cierta luz sobre la gestación de estos dibujos.

49. T. Harris, 1964, vol. II, n. 98 248-268, y pp. 366-403. Gassier y Wilson, 1970, pp. 325-327.

50. Alphonse de Bourgoing, L'Espagne, souvenirs de 1823 à 1833, París, 1834, pp. 112-117.

Capítulo XXIV. La Constitución, la revolución y la guerra, 1820-1824 (pp. 299-309)

- 1. Juan Antonio Cuervo, académico de mérito en 1788, fue nombrado teniente director de la Academia de San Fernando en 1801, y director general en 1814. Era el autor, entre otros edificios madrileños, de la Academia española (1795), sita en Valverde, 20-21, actualmente Academia de ciencias naturales.
- 2. Tienen que haber cartas de Goya correspondientes a este período, y cabe esperar que aparezcan en los próximos años.
- 3. Esta obra debió de tener una repercusión importante entre los allegados de Goya, ya que existen dos copias, atribuidas tradicionalmente a Asensio Julia.
 - 4. Tello, 1928, p. 66.
- 5. J. Sisinio Pérez Garzón, Milicia nacional y revolución burguesa. El prototipo madrile-ño, 1808-1874, Madrid, 1978.
- 6. Catálogo de la exposición Goya y la Constitución de 1812, 1982, Álvarez Lopera, pp. 50 y 51.
 - 7. Sánchez Cantón, 1951, p. 128.
- 8. Se matriculó en la Academia de San Fernando el 7 de diciembre de 1801. Su madre era hermana de Juan Antonio Cuervo; Pardo Canalis, 1967, p. 329.
 - 9. Guía de arquitectura y urbanismo de Madrid, 1982, p. 171, 1-3-43.
 - 10. Sánchez Cantón (Discursos), 1928, p. 21.
- 11. Josep Fontana, 1979, pp. 151-152. Recordemos que el duque de Angulema estaba casado con la hija de Luis XVI, Madame Royale.
 - 12. Aragón en su historia, 1980, p. 376.
 - 13. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 213, p. 452.
- 14. *Ibid.*, n.° 287, p. 563.
 - 15. Josep Fontana, 1979, p. 230.
- 16. Sánchez Cantón (Cómo vivía Goya), 1946, p. 36; AHP Madrid, Protocolo 22886, fol. 93.
- 17. Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, I, p. 53; Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 434; Enrique Arias Anglés, «Antonio de Brugada, pintor de la mar», *Reales sitios* (1979), n.º 61.

- 18. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 436; Archivos municipales de Burdeos, Recensement 1846, 4º Canton, 1.F.38, que señala como residente en el n.º 57 de la rue de la Trésorerie a Antonio de Brugada, su mujer de soltera Fanny Brosse, seis hijos y una hija (inédito). Es la viuda de Brugada con la que habló Desparmet en 1875.
- 19. Arias Anglés, 1979, p. 41, y Archivo de Palacio, Madrid, Expediente personal de Brugada, C. n.º 143/27. Hemos consultado este legajo, en el que no hay ningún otro documento que contradiga la declaración de Brugada.
- 20. Es curioso que aunque la obra de Desparmet, publicada a título póstumo, tenga muchos errores junto con importantes datos, nadie se ha tomado la molestia de verificar sus afirmaciones, y el inventario Brugada ha pasado a ser para todos el inventario de 1828. Cabe preguntarse en calidad de qué habría intervenido el joven Brugada, sin ostentar ningún poder legal, en la realización del inventario de una casa que desde hacía cinco años ya no era propiedad de Goya, como se desprende de la donación.
- 21. Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, I, pp. 53-54; Archives nationales, París, F 7 12061 (1211e), AHN Madrid, Estado, 6161², Consulados.
- 22. Preferimos hablar de «inventario Brugada», en vez de atribuirle una fecha precisa. Desparmet Fitzgerald, 1928-1950, I, pp. 53-54.
- 23. Yriarte, 1867, pp. 92 y 140-141; de una manera menos clara que Imbert, Yriarte también reseña el *Aquelarre* de la izquierda y la *Romería de San Isidro* de la derecha en la sala de la planta baja.
 - 24. Marqués del Saltillo, 1952, p. 21.
 - 25. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1970, p. 313, ilustración.
 - 26. Von Loga, 1903, pp. 128-134.
- 27. N. Glendinning, «The strange translation of Goya's black paintings», *Burlington Magazine* (1975), pp. 465-479. *Id.*, *Apollo*, 1986, n.º 288, p. 104.
 - 28. Xavier de Salas, Guía de Goya en Madrid, Madrid, 1978, p. 70.
 - 29. Gassier y Wilson, 1970, n.º 1758. Madrid, Museo del Prado.
- 30. En la partida de matrimonio de Javier Goya, éste figura como «pintor». Al parecer, luego no ejerció ningún oficio.
 - 31. Glendinning, Apollo, 1986, p. 105; medía 5,85 metros en vez de 4,38.
- 32. De alguna manera es la versión trágica de esta famosa romería, de la que había dado una versión alegre en 1788, en *La pradera de San Isidro* (Museo del Prado).
- 33. Sería interesante hacer un estudio sobre el reparto de masas oscuras y luminosas de acuerdo con la iluminación de las ventanas, un principio que los grandes maestros tuvieron en cuenta desde el Renacimiento.
- 34. Autor anónimo, Peintres espagnols, «Francisco Goya y Lucientes», Magasin pittoresque, 1834, p. 323.
- 35. Ramón Satué murió el 21 de diciembre de 1824 a los cincuenta y nueve años. F. J. Sánchez Cantón, «Goya refugiado», *Goya* (1954), n.° 3, p. 130. Habría que encontrar la partida de defunción para precisar este aspecto biográfico.
- 36. En 1970, gracias a la amabilidad de M. Van Schendel, director del Rijksmuseum de Amsterdam, pudimos verificar la firma de este cuadro y comprobar que la fecha no estaba retocada.
 - 37. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 290, p. 568.
 - 38. Sánchez Cantón, 1954, pp. 131-132.
 - 39. Diplomatario, 1981, n.º 266, p. 385.

Capítulo XXV. Vivir libre en Francia, 1824-1828 (pp. 310-323)

- 1. Josep Fontana, 1979, p. 170.
- 2. Sambricio, 1946, n.º 251, p. CLVIII.
- 3. Josep Fontana, 1979, p. 169.
- 4. Sambricio, 1946, n.º 252, p. CLVIII, n.º 253-255, p. CLIX, y n.º 256, p. CLX.
- 5. Núñez de Arenas, 1963, p. 210.

- 6. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 302, p. 586.
 - 7. Ibid., p. 586.

8. Núñez de Arenas, 1963, pp. 211-212.

9. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 303, p. 587.

10. Núñez de Arenas, 1963, p. 212 para Goya y p. 217 para Miguel Martín de Goicoechea.

11. Ibid., p. 214, noticia extensa de Ferrer.

- 12. Diplomatario, 1981, n.º 268, p. 386. El 24 de octubre de 1824 Goya le dio esta dirección a Ferrer.
- 13. Núñez de Arenas, 1963, p. 229 (llegada de Leocadia Weiss el 14 de septiembre de 1824 a Bayona).

14. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 307, p. 594, 20 de septiembre de 1824.

15. *Ibid.*, n.° 308, p. 595, y n.° 309, p. **5**96.

16. Diplomatario, 1981, n.º 268, p. 386.

17. Ibid., n.º 270, p. 387.

18. Sambricio, 1946, n.º 262, p. CLXIII.

- 19. Diplomatario, 1981, n.º 271, p. 388.
- 20. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 314, p. 601.

21. *Ibid.*, n.° 317, p. 604.

22. *Ibid.*, n.° 330, p. 619. Sólo se menciona a Goya una vez, el 10 de marzo de 1825, por la compra de un mantón en la que parece que intervino el artista, n.° 323, p. 611.

23. *Ibid.*, n.° 331, p. 620.

- 24. Sambricio, 1946, n.º 264, p. CLXIV; texto importante.
- 25. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 336, p. 627.

26. Ibid., n.º 338, p. 630.

27. Sambricio, 1946, n.º 265, p. CLXV.

- 28. Núñez de Arenas, 1963, p. 226; Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, pp. 399-400.
- 29. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 341, p. 634.

30. *Ibid.*, n.° 350, p. 646.

31. Matheron, 1958, pp. 95-96.

32. Cyprien-Charles Gaulon, nacido en 1777, abrió un estudio litográfico en Burdeos en 1818. Imprimió todas las litografías de Goya. Cf. Eugène Bouvy, «L'imprimeur Gaulon et l'origine de la lithographie à Bordeaux», Revue philomatique de Bordeaux (1917), n.º 6.

33. Diplomatario, 1981, n.º 272, p. 389.

34. Ibid., n.° 273, p. 389.

35. E. Sayre, «Goya's Bordeaux miniatures», *Boston Museum Bulletin*, LVI, 1958, pp. 116-136; Gassier y Wilson, 1970, n.º 1676 a n.º 1693, pp. 362-363.

36. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 351, p. 647.

37. *Ibid.*, n.° 363, p. 663.

38. Sambricio, 1946, n.º 269, p. CLXVII.

39. *Ibid.*, n.° 270, p. CLXVII.

40. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 367, p. 667, y n.º 370, p. 672.

41. Ibid., n.° 372, p. 676.

42. Ibid., n.° 374, p. 679.

- 43. Según la partida de fallecimiento de Miguel Martín Goicoechea (Núñez de Arenas, p. 226), José Francisco de Muguiro, el mayor, fue quien se casó con Manuela Goicoechea. En 1824 tenía 38 años y Juan Bautista de Muguiro 36 años, edades confirmadas por las actas firmadas ante el notario de Burdeos M^c Maillières (Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 329).
 - 44. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 401.

45. Núñez de Arenas, 1963, p. 230.

46. Para la biografía de Mariano Goya, véase marqués del Saltillo, 1952, cap. IV, pp. 43-56. El nieto de Goya murió en 1874. Se atribuyó el título de marqués del Espinar, y se limitó a dilapidar el patrimonio paterno.

- 47. Eric Young, «An unpublished letter from Goya's old age», Burlington Magazine (1972), n.º 833, p. 588.
 - 48. Diplomatario, 1981, n.º CLXXXI, p. 512.
 - 49. Epistolario de Moratín, 1973, n.º 690, nota 2.
- 50. *Ibid.*, n.º 378, p. 688. Entre octubre de 1821 y septiembre de 1828 Moratín intercambió una correspondencia regular con García de la Prada, que permaneció en Madrid y fue su albacea. Para la siguiente llegada de Moratín a París, cf. n.º 381, p. 692.
 - 51. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 433.
 - 52. Núñez de Arenas, 1963, p. 225; Goya, nuevas visiones, 1987, p. 151, nota 30.
 - 53. Diplomatario, 1981, n.º 277, p. 392,
 - 54. *Ibid.*, n.° 279, p. 393.
 - 55. Ibid., n.° 280, p. 394.
 - 56. Ibid., n.º CLXXXI, p. 512.
 - 57. *Ibid.*, n.° 281, p. 395.
 - 58. *Ibid.*, n.° CLXXXI, p. 512.
 - 59. Matheron, 1858, p. 99.
 - 60. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 442, y p. 27 para la ilustración.
 - 61. Sambricio, 1946, n.º 275, p. CLXX.
 - 62. Núñez de Arenas, 1963, p. 231.
- 63. *Ibid.*, p. 231, documento de gran importancia. El doctor Fauqué ha encontrado el poder otorgado por Javier Goya al banquero Galos en Burdeos para cobrar uno de los dos registros de renta del 5 por 100 consolidada, bajo el n.º 18399, que Goya tomó antes de su muerte a nombre de su hijo, lo cual evitaba todos los problemas de sucesión. Cf. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 449.
- 64. Fauqué y Villanueva Etcheverria, 1982, p. 443. Extracto del registro de defunciones de la parroquia de Notre-Dame de Burdeos y permiso para abrir la tumba de los Goicoechea en el cementerio de la Chartreuse de Burdeos. Los restos de Goya fueron trasladados a Madrid en 1899 y enterrados en 1919 en la capilla de San Antonio de la Florida.
 - 65. Wilfredo Rincón, Guía de Zaragoza, 1990, p. 135.
 - 66. Diplomatario, 1981, n.º CLXXXI, p. 512.
 - 67. *Ibid.*, p. 512.
- 68. *Ibid.*, n.º CLXXXIV, p. 515. Recordemos que Juan Bautista de Muguiro nació en 1789 y no en 1786. Catálogo del Museo del Prado, 1985, n.º 2899, p. 303.
 - 69. Marqués del Saltillo, n.º 24, p. 110, muerte de Leocadia, 6 de agosto de 1856.
 - 70. Epistolario de Moratín, 1973, p. 705, nota 6.
- 71. Recordemos que en 1814 Ceán Bermúdez publicó una obra generosa, mesurada y lúcida sobre Jovellanos.
 - 72. Moratín, Obras póstumas, Madrid, 1867-1868.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES MANUSCRITAS

París

Archivos nacionales Archivos del Ministerio de Asuntos Exteriores Archivos del Ministerio de la Guerra

Madrid

Archivo histórico nacional Archivo general de Palacio Archivo municipal

FUENTES PUBLICADAS, BIBLIOGRAFÍA SUMARIA. ESTUDIOS GENERALES

Historia

Reinado de Carlos III: François Rousseau, Le Règne de Charles III, París, 1907, 2 vols. Reinado de Carlos IV: J. Gómez de Arteche, Reinado de Carlos IV, Madrid, 1894. Reinado de Fernando VII: Miguel Artola, La España de Fernando VII, Madrid, 1968. Estudios generales: Richard Herr, España y la revolución del siglo xviii, Madrid, 1964; André Fugier, Napoléon et l'Espagne, París, 1930, 2 vols.; Josep Fontana, La crisis del Antiguo Régimen (1808-1823), Barcelona, 1979.

Cultura

Jean Sarrailh, L'Espagne éclairée de la seconde moitié du xVIII^e siècle, París, 1954 (hay trad. cast.: La España ilustrada de la segunda mitad del siglo xVIII, FCE, Madrid, 1979²); Georges Demerson, Don Juan Meléndez Valdés et son temps, París, 1962; René y Mireille Andioc, Leandro Fernández de Moratín, Diario (mayo 1780-mayo 1808), Madrid, 1968; José Antonio Maravall, «L'époque de Goya», introducción al ca-

tálogo de la exposición Goya, La Haya, París, 1970; Epistolario de Leandro Fernández de Moratín, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, 1973.

Bellas Artes

F. J. Sánchez Cantón, Escultura y pintura del siglo xvIII, Madrid, 1958; Yves Bottineau, L'Art de cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808, París, 1986.

BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA CONCERNIENTE A LA OBRA Y LA VIDA DE GOYA*

- 1778 Antonio Ponz, *Viaje de España*, t. VIII, Madrid. Consta de 18 tomos, el primero de ellos publicado en 1772, y el último en 1794. Hemos utilizado la edición de Aguilar, Madrid, 1947.
- 1800 Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España, Madrid, 6 vols.
- Peintres espagnols, «Francisco Goya y Lucientes», Le Magasin pittoresque, pp. 324-325.
- 1835 Valentín Carderera, «Biografía de D. Francisco Goya pintor», *El Artista*, II, pp. 253-255.
- 1838 Valentín Carderera, «Goya», Semanario pintoresco, n.º 120.
- 1858 Laurent Matheron, Goya, París.
- 1860 Valentín Carderera, «François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes», Gazette des Beaux-Arts, VII, pp. 215-227.
- 1863 Valentín Carderera, «François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes», Gazette des Beaux-Arts, XV, pp. 237-249.
- 1865 Gustave Brunet, Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux. Noticia biográfica acompañada de fotografías de obras del maestro, París-Burdeos.
- 1867 Charles Yriarte, Goya: sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre, avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte, París.
- 1868 Francisco Zapater y Gómez, Goya. Noticias biográficas.
- 1870 Gregorio Cruzada Villaamil, Los tapices de Goya, Madrid.
- 1875 P.-L. Imbert, L'Espagne, splendeurs et misères, París, 1876².
- 1877 Paul Lefort, *Francisco Goya*. Estudio biográfico y crítico, seguido del catálogo razonado de su obra grabada y litografiada, París.
- 1887 Conde de la Viñaza, Goya, su tiempo, su vida, sus obras, Madrid.
- 1902 Paul Lafond, *Goya*. Estudio biográfico y crítico seguido de los catálogos completos, París.
- 1903 Valerian von Loga, Francisco de Goya, Berlín.
- 1908 A. F. Calvert, Goya. An Account of his Life and Works, Londres.
- 1916 Aureliano de Beruete y Moret, Goya, pintor de retratos, Madrid.
- 1917 Aureliano de Beruete y Moret, Goya. Composiciones y figuras, Madrid.
- 1918 Aureliano de Beruete y Moret, Goya, grabador, Madrid.
- **1921** A. L. Mayer, *Francisco Goya*, Leipzig. Traducción inglesa, Londres, 1924; traducción castellana, Barcelona, 1925.

^{*} Los estudios que abordan aspectos particulares publicados en las revistas sólo aparecen en las notas.

1922 Loys Delteil, Le Peintre Graveur illustré, vols. XIV y XV: «Francisco Goya», París.

1924 Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Don Francisco de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de las Noticias biográficas publicadas por Don Francisco Zapater y Gómez en 1860 [sic], Madrid.

1928 J. Ezquerra del Bayo, La Duquesa de Alba y Goya, Madrid. Reimpresión, Ma-

drid, 1959.

Bernardino de Pantorba, *Goya. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid. X. Desparmet-Fitzgerald, *L'Oeuvre peint de Goya*, París (1928-1950).

1930 F. J. Sánchez Cantón, Goya, trad. Georges Pillement, París.

1935 Jean Adhémar, «Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIX° siècle», introducción, Bibliothèque nationale, París: Goya. Exposition de l'oeuvre gravé, de peintures, de tapisseries, et de cent dix dessins du musée du Prado.

Cartas confidenciales de la reina María Luisa y de Don Manuel Godoy con otras tomadas del Archivo reservado de Fernando VII, del Histórico Nacional y del de Indias, introducción y notas explicativas por Carlos Pereyra, Madrid, s. d.

1944 Xavier de Salas, Goya. La Familia de Carlos IV, Barcelona.

1946 E. Lafuente Ferrari, Goya, El Dos de Mayo y los Fusilamientos, Barcelona.
 Valentín de Sambricio, Tapices de Goya, Madrid. Publicado en 1948.
 F. J. Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», Archivo Español de Arte, XIX, pp. 73-109.

1947 Enrique Lafuente Ferrari, Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya. Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932 ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya, Madrid.

José López-Rey, Goya y el mundo a su alrededor, Buenos Aires.

1948 F. D. Klingender, Goya in the Democratic Tradition, Londres.

1950 André Malraux, Saturne. Essai sur Goya, París. José Ortega y Gasset, Papeles sobre Velázquez y Goya, Madrid.

1951 F. J. Sánchez Cantón, Vida y obras de Goya, Madrid.

1952 Marqués del Saltillo, Miscelánea madrileña, histórica y artística. Primera serie: Goya en Madrid, su familia y allegados (1746-1856), Madrid.

1953 José López-Rey, Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature, 2 vols.

1955 E. Lafuente Ferrari, Goya. The Frescos in San Antonio de la Florida in Madrid, Ginebra, traducciones simultáneas en francés e inglés.
E. du Gué-Trapier, Goya, A Study of His Portrait 1797, Nueva York.
Condesa de Yebes, La Condesa-Duquesa de Benavente, Una vida en unas cartas, Madrid.

Martín Soria, Esteve y Goya, Valencia.

1957

1958 Eleanor Sherman Font, «Goya's Source for the Maragato Series», *Gazette des Beaux-Arts*, 6.° período, III, n.° 2, 1078, pp. 289-304.

1962 Folke Nordström, *Goya, Saturn and Melancholy*. Studies in the Art of Goya, Estocolmo-Goteburgo-Upsala.

1963 Edith Helman, Trasmundo de Goya, Madrid. Reedición, 1983.
F. J. Sánchez Cantón, Le Pitture nere di Goya alla Quinta del Sordo, Milán, apéndice de Xavier de Salas.

- 1964 Thomas Harris, Goya. Engravings and Lithographs, Oxford, 2 vols.

 Jutta Held, Farbe und Licht in Goyas Malerei, Berlín.
 - Eleanor Sayre, «Eight Books of Drawings by Goya-I», *The Burlington Magazine*, CVI, n.° 730, pp. 19-30.
 - E. du Gué-Trapier, Goya and his Sitters, Nueva York.
- 1967 Eleanor Sayre, «Goya's Bordeaux Miniatures», *Boston Museum Bulletin*, XIV, pp. 84-123.
- 1968 X. de Salas, «Precisiones sobre pinturas de Goya: El Entierro de la Sardina, la serie de obras de gabinete de 1793-1794 y otras notas», *Archivo Español de Arte*, XLI, nº. 161, pp. 1-16.
- 1969 Enriqueta Harris, Goya, Londres.
- 1970 José Gudiol, Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas, Barcelona, 4 vols.
 - Edith Helman, Jovellanos y Goya, Madrid.
 - Pierre Gassier y Juliet Wilson, Goya, sa vie, son oeuvre, Friburgo.
- 1971 Jutta Held, Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas, Berlín.
- 1972 Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics* (Harvard Studies in Romance Languages, XXXII), Cambridge, Mass.; reedición, 1986.
- 1973 Pierre Gassier, Les Dessins de Goya: les Albums, París.
- 1974 E. Sayre et al., «The Changing Image»: Prints by Francisco Goya, Boston.
- 1975 Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970), Madrid.
 - Pierre Gassier, Les Dessins de Goya, París.
- 1976 Gwyn A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution*, Londres. Rita de Angelis, *Tout l'oeuvre peint de Goya*, introducción de Paul Guinard, París.
- 1977 Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, Londres (hay trad. cast.: *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1983).
- 1978 Enrique Lafuente Ferrari, Los Caprichos de Goya, Barcelona.
- 1979 Xavier de Salas, *Goya en Madrid*, Madrid. José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu*, Zaragoza.
- 1980 José Camón Aznar, Goya, 4 vols., Zaragoza, 1980-1982. Federico Torralba, *Goya, economistas y banqueros*, Zaragoza.
- Ángel Canellas López, Francisco de Goya. Diplomatario, Zaragoza.
 Antonio Rodríguez Moñino, «Incunables Goyescos» reunidos por Nigel Glendinning, Bulletin of Hispanic Studies.
 Juliet Wilson Bareau, Goya's Prints, The Thomas Harris Collection in The British Museum.
- 1982 Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, edición Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid.
 - Regina Martyrum. Goya, Eduardo Torra, Federico Torralba, Carlos Barboza, Teresa Grasa, Tomás Domingo, Zaragoza.
 - Jacques Fauqué y Ramón Villanueva Etcheverria, Goya y Burdeos, Zaragoza.
- 1983 Federico Torralba, *Goya en la Santa Cueva de Cádiz*, Zaragoza. Valeriano Bozal, *Imagen de Goya*, Madrid.
- 1984 Priscilla Müller, *Goya's Black Paintings*, Nueva York. José Gudiol, *Goya*, Barcelona, 2 vols.

1986 José Manuel Cruz Valdovinos, Goya, 1986. Arturo Ansón Navarro, El pintor y profesor José Luzán Martínez, Zaragoza.

1987 Julián Gállego, Tomás Domingo, Los bocetos y las pinturas murales del Pilar, Zaragoza.

Goya, nuevas visiones: homenaje a Enrique Lafuente Ferrari, Madrid.

1988 Roberto Alcalá Flecha, Literatura e ideología en el arte de Goya, Zaragoza.

1989 José Manuel Pita Andrade, Goya, obra, vida, sueños, Madrid.
Janis Tomlinson, Francisco Goya. The tapestry cartoons and early career a the cour of Madrid, Cambridge, Mass.

1990 Jeannine Baticle: «Les 2 et 3 mai 1808 à Madrid: Recherches sur les épisodes

choisis par Goya», Gazette des Beaux-Arts, noviembre de 1990. Janis Tomlinson, Goya in the Twilight of Enlightenment, New Haven y Lon-

dres.

1992

Nigel Glendinning, exposición Goya. La década de los «Caprichos». Retratos 1792-1804, Academia de San Fernando, Madrid.

Juliet Wilson Bareau, exposición Goya. La década de los «Caprichos». Di-

bujos y aguafuertes, Academia de San Fernando, Madrid.

1993 Exposición *Goya. El capricho y la invención*, al cuidado de Manuela Mena Marques y Juliet Wilson Bareau; catálogo al cuidado de Juliet Wilson Bareau, Museo del Prado, Madrid, 1993 (Royal Academy, Londres, 1994; The Arts Institute, Chicago, 1994).

1995 Yulta Held, Coloquio Goya en Osnabrüch, 1991. Goya. Neue Forschungen (a

cargo de varios especialistas), Berlín.

© de las láminas (entre pp. 208-209)

Artéphot-Marc Heid: pp. 3 (arriba izquierda y abajo derecha), 4 (arriba izquierda), 5, 6 (arriba y abajo izquierda), 7, 8, 10 (arriba), 11 (arriba), 12 (arriba y abajo izquierda), 13 (arriba), 14 (abajo izquierda).

Artéphot Ozonoz: p. 16.

Frick Collection/Derechos reservados: p. 6 (abajo derecha).

Roger-Viollet: pp. 1 (arriba izquierda y abajo), 2 (arriba y abajo izquierda), 9 (abajo), 13 (abajo), 14 (arriba), 15.

Derechos reservados: pp. 1 (arriba derecha), 2 (abajo izquierda), 3 (arriba derecha), 4, 9 (arriba), 10 (abajo), 11 (abajo), 12 (abajo derecha), 14 (abajo derecha).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abad y Lasierra, Manuel, inquisidor general, 159

Abas, Felipe, alumno de Goya, 256, 262

Abas, Manuel, 262

Abel, 308

Abrantes, Ángel de Carvajal, octavo duque de, 287

Abrantes, duque de, véase Junot, Andoche

Abrantes, Manuela Téllez de Girón, duquesa de, 199, 287

Águeda, Mercedes, 166, 252

Aguirre, Ginés de, 82

Aguirre, Hortuño de, *véase* Montehermoso, marqués de

Agustina de Aragón, 233

Aladrén, Francisco, 78

Alagón, duque de, 281-282

Álava, general Miguel Ricardo de, 254

Alba, duque de, 60, 67, 113, 153-154, 193

Alba, familia de los duques de, 153-154, 167, 224, 234

Alba, María del Pilar Teresa Silva Álvarez de Toledo, duquesa de, 45-46, 77, 141, 144, 146, 152-155, 158, 163-164, 171, 173-174, 192-193, 201, 231, 260, 304, 319

Albuerne, Manuel, 189

Alburquerque, duque de, 112

Alcalde Ibieca, Agustín, 233

Alcántara Fadrique Fernández de Híjar, Pedro, véase Híjar, duque de

Alcudia, duque de, véase Godoy, Manuel

Alduy, Joaquina de, 57, 60, 61, 62

Allué, Matías, canónigo, 55-57

Almenara, José Martín Hervás, marqués de, administrador del Banco de San Carlos, *véase* Hervás, José Martín

Almodóvar, duque de, 112

Alfonso el Batallador, 22

Alquier, Carlos Juan María, barón de, embajador de Francia en Madrid, 177

Altamira, conde de, 60, 67, 89, 91, 113, 230, 231, 234, 247

Altamira, condesa de, *véase* Astorga, marquesa de

Álvarez de Faria, Antonia, hermana de Manuel Godoy, 120

Álvarez Guerra, Juan, 272

Amat, Félix, arzobispo, 216

Amati, 321

Angulema, duque de, hijo del conde de Artois, 298, 302, 303

Ansón Navarro, Arturo, 32

Antillón y Marzo, Isidoro, geógrafo, 274

Antonio de Padua, san, 168

Antraigues, Manuel Luis Enrique Launay, conde de, 121, 124, 138, 150

Aparicio, Eugenio, 221, 287

Arali, Joaquín, escultor, 60, 93, 154, 222

Aranda, conde de, embajador y ministro de Carlos III, 23, 26, 42, 102, 106, 119, 124, 128-130, 132, 138-139

Aranda, condesa de, 112

Aranda, familia, 24

Aranda, Francisca, esposa de Manuel Abas, 262

Arango, José María, 291

Arascot, Pedro de, 140

Arce, José de, obispo de Burgos, 163

Argenson, marqués d', 26

Argüelles, Agustín, diputado, 274

Argumosa, Wenceslao, 273

Arias de Saavedra, Juan José, 167

Ariño, Bernardo, 135

Ariza, marquesa de, 258

Arjona, Manuel María de, 154

Armendáriz, familia, 197

Armendáriz, Juana, esposa de Luis Godoy, 197
Arnal, Pedro de, arquitecto, 60, 73, 173
Arrieta, Eugenio García, médico, 300
Arrieta, Francisco Ignacio de, 276
Artois, conde de, futuro Carlos X, hermano de
Luis XVI, 107, 110, 119, 121
Asensio y Toledo, José María, 290-291
Asmodea, 308
Astorga, marquesa de, esposa del conde de Altamira, 90

Asturias, familia de los príncipes de, 44; véase también Carlos IV; Fernando VII

Augereau, Pierre François Charles, general francés, 249

Augusto, 186

Ayerbe, marqués de, 32 Azara, Félix de, naturalista, 203

Azara, Nicolás de, diplomático, 203

Aznar Galindo, primer conde de Aragón, 21

Bailó, Antonio, librero, 213
Bajamar, Antonio Porlier, marqués de, 110
Bajamar, marquesa de, *véase* Daoíz, María Jerónima

Ballina, José de la, arquitecto, 105, 130

Balzac, Honoré de, 246

Baños, conde de, 52

Barbé-Marbois, ministro del Tesoro francés, 205

Barca, Juan de la, 27

Barcelona, conde de, 22

Barraban, Jacques, 181

Barranechea, José, *véase* Puerto, marqués del Barranechea y Morante, María Rita, *véase* Solana, marquesa de la

Barras, Paul, vizconde de, 162, 165

Barthélemy, François, marqués de, embajador de Francia, 150, 162

Batbedat, François, 111, 115, 131

Baudoin, 35

Bauzil, Jean, 180

Bayeu, Feliciana, hija de Francisco, 151

Bayeu, Francisco, 17, 24, 29, 32-33, 37, 38, 39, 41, 43-45, 50, 51, 52-57, 61, 65, 69, 72, 74, 78, 82, 84, 86-88, 93, 96, 113, 117-118, 128, 130, 141, 143, 151, 152, 174

Bayeu, Josefa, Ilamada *la Pepa*, hermana de Francisco Bayeu y esposa de Goya, 33, 38, 49-50, 52, 53, 74-75, 77-78, 80, 141, 155, 157, 244, 249, 250, 255

Bayeu, Manuel, hermano de Francisco, 37, 88, 141, 184

Bayeu, María, hermana de Francisco y esposa de Marcos del Campo, 33, 62-63, 65

Bayeu, Ramón, hermano de Francisco, 39, 46, 50, 51, 52, 55, 57, 86, 87, 93, 113, 141, 222

Beauharnais Tascher de la Pagerie, Eugène, embajador de Francia, 212

Beauharnais, Joséphine de, *véase* Josefina, emperatriz

Beaumarchais, Pierre Agustin Caron de, 105

Beaumont, Madame, 133

Beaumont, Pauline de, 133

Belmonte, duque de, 112

Benavente, condesa-duquesa de, *véase* Peñafiel, marquesa de

Benjumeda, Torcuato, arquitecto, 155

Berg, gran duque de, véase Murat, Joachim

Bermúdez, Pedro, 81

Bernabeu, Francisco, guardia de corps, 130

Bernadotte, Jean-Baptiste (Carlos XIV de Suecia), 204

Beroqui, Pedro, 272

Beruete, Aureliano de, 93, 159

Berwick, duque de, 23, 66

Berwick, familia de los duques de, 224

Beurnonville, embajador de Francia en Madrid, 188

Bidauld, Jean-Pierre-Xavier, 181

Bièvres, marqués de, 85

Blanco, José, 277

Blanco White, José María, 199, 206, 214-215

Boccherini, Luigi, compositor, 83

Bombelles, marqués de, 102

Bonaparte, Alexandrine Jouberthon (Alexandrine Bleschamp), esposa de Luciano Bonaparte, 191

Bonaparte, Charlotte, llamada *Lolotte*, hija de Luciano Bonaparte, 191

Bonaparte, familia, 212

Bonaparte, José, rey de Nápoles y de España, 188, 206, 214, 215, 229-232, 234, 242, 243-246, 248-250, 254, 255, 261-263, 265, 275, 285

Bonaparte, Julia (Julia Clary), esposa de José, reina de España, 245, 249

Bonaparte, Luis, rey de Holanda, 214

Bonaparte, Luis-Napoleón, *véase* Napoleón III Bonaparte, Luciano, 172, 184, 190, 191, 214, 215 Bonaparte, Napoleón, *véase* Napoleón I

Bonells, Jaime, médico, 154, 303-304

Bonet Correa, Antonio, 168

Borbón, Antonio de, infante hermano de Carlos IV, 219

Borbón, Antonio María de, 67

Borbón, Carlota Joaquina de, hija de Carlos IV, reina de Portugal, 287, 295

Borbón, casa de, 22, 23, 28, 44, 101, 109, 119,

141-142, 150, 165, 179, 180, 204, 211, 214, 217, 218, 267, 275, 286, 302

Borbón, Francisco de Asís de, hijo de Francisco de Paula, 218

Borbón, Francisco de Paula de, hijo de Carlos IV, 179, 218, 219

Borbón, infante Gabriel de, hijo de Carlos III, 98

Borbón, infante Luis Antonio Jaime de, hermano de Carlos III, 17, 63, 64-67, 72, 74, 75, 76, 78-79, 81, 83, 85, 91, 97, 159

Borbón, Luis María de, cardenal, 65, 67, 68, 223, 262, 272, 301, 303

Borbón, María Isabel de, hija de Carlos IV, 123, 179

Borbón, María Josefa de, 66

Borbón, María Luisa de, duquesa de San Fernando, 64, 75, 211, 313

Borbón, María Teresa de, *véase* Chinchón, condesa de

Borghese, Paulina, 202

Borgia, san Francisco de, 88, 97

Borroni, Paolo, 36

Bosarte, Isidro, secretario de la Academia de San Fernando, 137, 141, 155, 181, 200

Bottineau, Yves, 181, 295

Boucher, François, 92

Bourdon, Sebastián, 252

Bourgoing, Alphonse de, 298

Bourgoing, Jean-François de, 60, 128, 129, 138, 139, 141, 150

Braganza, Isabel María de, *véase* Isabel María de Braganza

Braham, Allan, 252

Brambilla, Fernando, grabador, 231, 233, 235

Branciforte, marqués de, 120-123, 129

Branciforte, marquesa de, 170

Bravo de Rivero, Tadeo, 66, 206, 244

Breteuil, Louis Auguste Le Tonnelier, barón de, 124

Briguiboul, Marcel, 283

Brissot, Jaques Pierre, 102

Brosse, Fanny, esposa de Antonio de Brugada, 303

Broto, José, 180

Brugada, Antonio de, discípulo y amigo de Goya, 30, 187, 303-304, 306, 307, 315, 319, 321

Buffet, Paul y Amédée, 37

Caballero, José Antonio, marqués de, ministro de Justicia, 167, 173, 194, 207, 212-213, 215, 216, 217

Caballero, marquesa de, *véase* Rocha, María Soledad de la

Cabarrus, Barthélemy, 102, 131

Cabarrús, Domingo, 111

Cabarrús, Francisco, conde de Cabarrús, vizconde de Raboullet, banquero, 42, 48-49, 50, 51, 60, 80, 89-90, 96, 102-103, 105-107, 108-116, 119, 126, 128, 130-132, 139, 144, 146, 149, 150, 151, 157, 161, 162-163, 164, 198, 200, 206, 229, 230, 247, 248, 275, 281, 289

Cabarrús, Teresa, esposa de J.-J. Devin de Fontenay, después de Jean Lambert Tallien, 90, 102, 107, 112, 134, 139, 146, 150-151, 162, 205

Cabezalero, Juan Martín, 168

Caín, 308

Calleja, Andrés de la, pintor, 43, 45, 57, 78, 79, 82

Callonne, Charles Alexandre de, 90, 102

Calvo García, Miguel, notario, 292

Camarón, José, pintor, 156, 287

Camas y las Hevas, Manuela, esposa de J. A. Ceán Bermúdez, 89

Cambacérès, Jean-Jacques Régis de, 150

Camón Aznar, José, 65

Campo, Bernardo del, 42

Campo, Francisco del, 65-66, 67, 244

Campo, Marcos del, 62-63, 64, 65-66, 69, 76, 177

Campollano, marquesa de, 49

Campomanes, Pedro Rodríguez de, 42, 46, 48, 52, 60, 65, 103, 110, 112-113, 115, 130

Camposagrado, marqués de, 199

Canga Argüelles, Agustín, 272

Cañada, Juan Acedo Rico, conde de la, 130

Canova, Antonio, 202

Capmany, Antonio, filósofo, 45

Capón, Pedro, 130

Carabanchel, Perico de, 93, 96

Cardedera, Valentín, pintor y bibliotecario, 29, 158, 182, 253, 273, 280

Carency, hijo del duque de La Vauguyon, 165 Carnicero, Isidro, 133, 289

Carnot, Lazare, 162

Carlomagno, 263

Carlos, archiduque, 23

Carlos II, 23, 27

Carlos III, 16, 17, 24, 26, 28, 31, 36, 39, 42, 46, 58, 60, 64, 66, 89, 98, 101, 103-110, 120, 159, 160, 164, 194, 196, 197, 267, 281, 285, 287, 321

Carlos IV, 17, 19, 28, 36, 39, 42, 43, 44, 61, 66, 86, 88, 97, 103, 105, 106, 110, 112, 119,

Cistué, José de, véase Menglana, barón de la 123, 125, 129, 137-138, 153, 160, 165, 172-176, 178-180, 184, 186, 188, 189, 194, 198, Cistué, Luis María de, 118 199, 211-219, 224, 229, 284, 291 Ciudad Rodrigo, duque de, véase Wellington, duque de Carlos V, 22, 26, 73 Clavería, Isabel, esposa de Francisco Zapater, Carlos X, rey de Francia, véase Artois, conde 39 Carpio, conde del, 112, 145 Clavière, Étienne, 90 Carpio, condesa del, véase Solana, marquesa Clemenceau, Georges, 317 Clemente XIV, papa, 58 Clerc, coronel Antoine Margarite, vizconde de, Carpio, Francisca Javiera del, esposa de Francisco Solano, marqués del Socorro, 145 Carvajal, ministro, 26 Clermont-Tonnerre, coronel Gaspar, 218, 233 Cobos de Porcel, Isabel, esposa de Antonio Carvajal, Ángel de, véase Junot, Andoche Porcel, 202, 206 Casamayor, Fausto, 37, 39, 54, 62, 302 Casanova, Giovanni Giacomo, 42, 66, 190 Coello, Claudio, 168 Coigny, madame de, 134 Castaños y Aragoni, general Francisco Javier, Coinas de Ferrer, Manuela, esposa de J. M. Feduque de Bailén, 233, 247, 271 Castelar, marqués de, 218 rrer, 312 Colloredo, H., arzobispo de Salzburgo, 118 Castelfranco, príncipe de, 162, 234 Castell Rodrigo, familia de, véase Pío de Sabo-Colmenares, Segundo, 293 ya, familia de los príncipes Colón, Cristóbal, 144 Castellanos, Basilio S., 273 Colón, Mariano, véase Veragua, duque de Castellanos, Francisco, 144 Colón de Larreátegui, Félix, 144 Castillofiel, condesa de, véase Tudó, Pepita Colubi, Carlos, arquitecto, 293 Castillo, José del, pintor, 39, 46, 57 Copertini, Giovanni, 35 Castro, Felipe de, escultor, 48 Córdoba, teniente general Fernando de, 115 Castro, Zoilo de, 434 Córdoba, Luis de, 41, 53 Cayetano Soler, Miguel, ministro de Hacienda, Cornel, Antonio, 231 Correggio, Antonio Allegri, llamado, 255 173, 180, 193-195, 212 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 42-43, 47, 48-Costa, Rafael, 303, 319 49, 65, 66, 69, 81, 84, 89-90, 108, 109, 112, Costa y Bonells, Rafaela, 319 113, 128, 154, 155, 160, 173, 181-182, 203, Coumont, Rodolphe, 293 217, 127, 239, 248, 255, 288, 289-290, 291, Courbet, Gustave, 92 292, 294, 296, 322 Crillon, Louis Antoine Berton des Balbes de Celestina, la, 257, 258 Quiers, duque de, 107 Cervantes Saavedra, Miguel de, 240, 297 Cristina de Suecia, 252 Cevallos Guerra, Pedro, 173, 183, 217, 229, Cruz, Ramón de la, 45 231, 234, 283 Cruz Valdovinos, José Manuel, 256 Chabaneau, François, 132, 133 Cubas, Manuel de, 83 Chalmandrier, Nicolas, 226 Cuervo, Juan Antonio, director de la Academia Champigny, secretario de la embajada de Frande San Fernando, 299, 301 Chateaubriand, François René, vizconde de, Dagnan, Isidore, 139 Chaumié, Jacqueline, 121 Danton, Georges Jacques, 139 Chinchón, familia de los condes de, 64-65, 217 Daoíz, María Jerónima, esposa del marqués de Chinchón, María Teresa de Borbón, condesa Bajamar, 127 de, esposa de Manuel Godoy y Princesa de Daoíz y Torres, oficial Luis, 220, 228, 272-273 la Paz, 65, 67, 68, 75, 171, 173, 177, 178, Daumesnil, barón Pedro de, 221 211, 223, 262, 312, 313 David, Jacques Louis, 85, 180, 184, 186, 190, Choffard, P., grabador, 94 191, 195, 202, 229, 262 Chopinot, Angela, 143 Delacroix, Charles, 151, 162 Churriguera, Joaquín, arquitecto, 73 Delacroix, Eugène, 72, 139, 312 Cistué, Joaquín de, véase Torre Arias, barón de Delgado, 61

Delitala, Manuel, *véase* Manca, marqués de Demerson, Georges, 222, 232

Desparmet Fitzgerald, Xavier, 303, 304

Desprez, Médard, regente del Banco de Francia, 205

Destre, Francisco, 58

Devin de Fontenay, Antoine François Julien Théodore, 102

Devin de Fontenay, Jean-Jacques, 90, 102, 134, 150

Devin de Fontenay, Teresa, véase Cabarrús, Teresa

Dieste, 93

Díez, Juan Martín, véase Empecinado, El

Duaso y Latre, abate José, 308, 309

Dugommier, general Jacques François Coquille, 149

Dugourc, Jean Démosthène, estuquista, 181 Durán, Francisco, conserje de la Academia de San Fernando, 251

Duroc, Géraud Christophe Michel, gran mariscal, 217, 247

Eguía, oficial Francisco Ramón de, 274 Eleta, padre Joaquín, confesor de Carlos III, 28, 57-58, 66

Elío, general Francisco Javier, 274

Empecinado, El (Juan Martín Díez), guerrillero, 265-266

Ensenada, marqués de la, ministro, 26

Erlanger, barón d', 305

Escoiquiz, Juan, preceptor de Fernando VII, 211, 217

Escribano García, María Teresa, esposa de Manuel García de la Prada, 206

Espinosa, Manuel Sixto, 206

Estala, Pedro, 131, 132, 230, 294

Estat, Émile d', esposa de José Ocáriz, 139

Estepa, marquesa de, 90, 111

Esteve, Agustín, pintor, 127, 172, 189, 194, 276, 288

Esteve, Rafael, grabador, 288

Etruria, reina de, hija de Carlos IV y hermana de Fernando VII, 215, 216, 219

Eugenia de Montijo, emperatriz, 238

Ezpeleta, conde de, 247

Ezpeleta, condesa de, *véase* Montehermoso, María Amalia, marquesa de

Ezquerra del Bayo, Joaquín, 153-155, 319

Farnesio, Isabel, 28, 66 Farril, O., 229 Felipe II, 22, 160

Felipe IV, 285

Felipe V, 23, 26, 28, 66

Fernán Núñez, sexto conde de, embajador, 19, 116, 119, 124, 125, 129, 196, 234

Fernán Núñez, Carlos Gutiérrez de los Ríos, séptimo conde de, 196-197, 198, 218, 229

Fernán Núñez, condesa de, esposa del séptimo conde de, 197, 199

Fernando, duque, nieto de Carlos III, 35-36

Fernando de Aragón, rey de Aragón, de Sicilia, de Castilla y de Nápoles, 22

Fernando I, rey de las Dos Sicilias, 180

Fernando VI, 26, 28, 31

Fernando VII, 104, 118, 153, 176, 180, 197, 201, 211-212, 215-219, 231, 235, 239, 247, 248, 252, 254, 256, 262, 266, 267, 271, 272-278, 281-283, 284, 287, 291-292, 300-303, 310, 317, 322

Fernández, María del Rosario, llamada la Tirana, 144, 171

Fernández Guerrera, J., 155

Fernández de Rojas, fraile Juan, 253, 280

Ferreiro Santa Cruz, cónsul de España en Burdeos, 321

Ferrer, 85

Ferrer, Joaquín María, banquero, 312, 313, 314

Ferro, Gregorio, pintor, 32, 57, 78, 82, 151, 200

Fersen, conde de, 133

Fitzgerald, Bodkin, 107

Floridablanca, José Moñino, conde de, ministro de Estado, 36, 42, 51, 52, 58, 60-65, 70-71, 78, 82, 89, 101, 106, 109, 110, 112, 114, 115, 119-122, 124, 125, 127-130, 139, 231

Folch, José, 231

Fontaine, Pierre François Léonard, arquitecto, 181

Fontana, Filipo, arquitecto, 168, 224

Fontana, Josep, 281

Fontenay, véase Devin de Fontenay

Ford, Richard, 290

Forner, Juan B. Pablo, 131

Franco, Miguel, 72

Franco, Pedro, 251

Francisco de Asís, san, 57

Francisco I, rey de Francia, 186

Francisco II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y rey de las Dos Sicilias, 150

Freud, Sigmund, 297

Frías, duque de, 116, 126, 140, 191, 227, 234

Fuentes, conde de, 24, 26, 28, 88, 106 Fuentes, familia de los condes de, *véase* Pignatelli, familia

Galabert, María Antonia, esposa de Francisco Cabarrús, 48, 111, 112, 114

Galabert, cuñado de Francisco Cabarrús, 110 Galarza, familia, 200, 213

Galarza, León de, 200-201, 248

Galarza, María Juana de, esposa de Miguel Martín Goicoechea, 200, 248, 313

Galarza, Tomasa de, esposa de Esteban Goicoechea, 200

Gallardo, José, 189, 319

Gallego, Nicasio, poeta, 227

Gallego Dávila, Francisco, 227

Gallières, François, 121

Galos, Santiago, banquero, 314, 319, 320, 321

Galván y Candela, José María, grabador, 89

Gálvez, condesa de, 111, 112, 115, 117

Gálvez, Juan, grabador, 231, 233, 235 Gálvez, José, ministro de Indias, 48

Gamborino, Miguel, grabador, 207

Cámin Antonio de conscient de India

Gámir, Antonio de, consejero de Indias, 275

Garay, Martín de, 277

García, José, 255

García de la Prada, Manuel, 143, 206, 243, 263-264, 285, 289, 303, 319

García de Paso, Alfonso, 30

García Pérez de Castro, María, llamada Sabasa García, 206

Gardoqui, Diego, ministro de Hacienda, 126

Gassier, Pierre, 65, 76, 159, 173

Gaulon, editor litográfo, 315, 321

Gausa, Miguel Múzquiz, conde de, ministro de Hacienda, 48, 50, 80, 83

Gérard, barón Francisco, 312

Géricault, Théodore, 312

Giaquinto, Corrado, 28, 37

Gil Ranz, Luis, 195, 262, 325

Girardin, conde de, 246

Girodet, Anne Louis Girodet de Roucy-Trioson, llamado Girodet-Trioson, 181, 229

Glendinning, Nigel, 34, 195, 285, 305, 307

Gobert, general Jacques Nicolas, 221

Godoy, Luis, 123, 130, 197

Godoy y Álvarez de Faria, Manuel, duque de Alcudia, Príncipe de la Paz, 107, 117, 119-125, 128-130, 138-142, 150-153, 157, 159, 160-167, 170-179, 181, 183-189, 191, 193, 194, 197, 204-205, 211-212, 214-216, 218, 219, 222, 229-230, 247, 252, 264-265, 266, 276, 278, 279, 282, 292, 295 Goicoechea, Agustín de, 248

Goicoechea, Esteban de, 200

Goicoechea, Gumersinda de, esposa de Javier Goya, nuera del pintor, 200-201, 250, 279, 313, 319-321

Goicoechea, Jerónimo, 311

Goicoechea, Juan Martín de, 27, 36, 39, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 72, 77, 78, 81, 93, 106-107, 135, 136, 137, 172, 200

Goicoechea, Lucas, 77

Goicoechea, Manuela de, esposa de J. F. Muguiro, 311, 313, 318

Goicoechea, Mariano de, 200, 250

Goicoechea, Miguel Martín de, 200, 248, 279, 282, 303, 311, 313, 314-315, 322

Goicoechea y Urrutia, Juan Baustista de, 248 Gómez, Jacinto, 195

González Arnao, Vicente, 311, 312

González de Sepúlveda, Pedro, grabador, 47, 49, 173, 178, 187, 199

González Velázquez, Antonio, pintor-decorador, 17, 28, 36, 37, 54-55, 57, 82

González Velázquez, Isidro, 302

González Velázquez, Zacarías, pintor, 105, 156, 181, 258, 287

Goupilleau de Fontenay, 149

Goya, Braulio *José*, padre del pintor, 24, 28-31, 59-60, 89

Goya, Camilo, hermano del pintor, 29, 63, 69, 71, 78, 80, 81, 238

Goya, Domingo, tatarabuelo del pintor, 24

Goya, Francisco *Javier* Pedro de, hijo del pintor, 34, 77, 104, 141, 155, 177, 193, 200-201, 213, 222, 248, 250, 255-257, 259, 260, 275, 278, 282, 284, 287, 293, 301, 305, 306, 311, 314, 315, 319-320, 321, 322

Goya, Francisco de Paula Antonio, hijo del pintor, 34, 50

Goya, Francisco de Paula Luis, hijo del pintor, 34, 53

Goya, Jacinta, hermana del pintor, 29

Goya, Luis Eusebio, hijo del pintor, 34, 38

Goya, Manuel, hijo de Tomás, 71, 78

Goya, Mariano, hermano del pintor, 29

Goya, Mariano, nieto del pintor, 141, 248, 253, 280, 293, 301, 303-304, 305, 318, 319-322

Goya, María Pilar, hija del pintor, 34, 50

Goya, Pedro, abuelo del pintor, 24

Goya, Rita, hermana del pintor, 29, 60, 63, 71, 94, 96

Goya, Tomás, hermano del pintor, 29, 30, 58, 71, 91, 93

Goya, Vicente Anastasio, hijo del pintor, 34, 49

Goya y Muniáin, José, bibliotecario del rev. 135-136

Gravina, almirante Federico Carlos, 205

Green, Valentine, 75

Gregorio, obispo, 132

Grimaldi, Jerónimo, marqués de, 42, 46, 125

Gros, Antoine, barón, 229, 232

Guardi, Gian Antonio, pintor, 223

Guillemardet, Ferdinard, embajador de Francia, 139, 170, 191

Guye, general Nicolás, 246

Guye, Víctor, sobrino de Nicolás, 246

Habsburgo, casa de los, 22, 42, 44, 109, 288

Haro, conde de, 191

Harris, Thomas, 238

Havré, duque de, 151

Hermosilla, marqués de, 66

Hernández de Larrea, Juan Antonio, deán del capítulo del Pilar, 24, 25, 106

Héron, 102

Herr, Richard, 104

Herrera, el Mozo, Francisco de, arquitecto, 27 Hervás, José Martín, duque de Almenara, administrador del Banco de San Carlos, 205, 217, 247

Hesíodo, 307

Híjar, Agustín de Silva y Palafox, décimo duque de, 222, 229, 234, 310, 316-317

Híjar, familia de los duques de, 24

Híjar, Pedro Alcántara Fadrique Fernández, noveno duque de, 63, 112, 221

Holland, lord Henry Richard Vassall, 89, 234

Holland, lady Elisabeth, 202, 233

Holofernes, 306

Homero, 240

Hoogen, míster, secretario de Wellington, 279,

Hubert, F., 127

Hugo, Adèle, esposa del general, 246

Hugo, general Joseph-Léopold, 246, 265

Hugo, Víctor, poeta e hijo del general, 246-247

Ibáñez, Antonio, 47 Imbert, P. L., 293-294 Infantado, duque del, 212, 234

Ingres, Juan Auguste Dominique, 312

Ipas, Pascual de, escultor, 56

Iranda, Simón Iragorri, marqués de, 150 Iriarte, Bernardo de, 42, 65-66, 103, 120, 125,

128, 130, 132-133, 136, 142, 143, 150, 151, 156, 162, 243, 250, 281, 285, 289

Isabel María de Braganza, segunda esposa de

Iriarte, Domingo de, hermano de Bernardo,

Iriarte, Tomás de, 160 Isabel la Católica, 22

125, 128, 139, 150, 162

Fernando VII, reina de España, 287, 291, 295

Isabel II, reina de España, 188, 191 Izquierdo, Eugenio, 165, 215

Japelli, Luigi, 181

Jauche de Vega, familia, 197

Jáuregui, oficial Andrés, 304

Juan VI, rey de Portugal, 165, 287

Joaquín, padre, 31, 94

217

José, rey de España, véase Bonaparte, José

José I, emperador del Sacro Imperio, 23

José de Calasanz, san, 31, 260, 291, 295-296 Josefina de Beauharnais, emperatriz, 184, 212,

Jouberthon, Alexandrine, véase Bonaparte, Alexandrine

Jourdan, Jean-Baptiste, mariscal de Francia,

Jovellanos, Gaspar Melchor de, 19, 42-43, 44, 46, 47, 52, 64, 65, 69, 74, 78, 84, 90, 103, 106, 107, 108, 109, 112-113, 116, 121, 128, 131-132, 145, 146, 150-151, 154, 156, 157, 160-163, 166-168, 175, 181, 194, 203, 217, 230-231, 240, 244, 248, 267, 289, 322

Jovellanos, Jacinta, 145

Judith, 306, 307

Juliá, Asensio, pintor, 280

Junot, general Andoche, duque de Abrantes, 212, 287

Justo, san, 290-291

Kellermann, François Christophe, mariscal de Francia, 249

Kuntz, Taddeo, pintor polaco, 34

Laborde, hijo, 119

Lacour, Pierre, hijo, pintor, 313

Lacy, general de, 129

La Fayette, Marie Joseph Yves Roch Gilbert Motier, marqués de, 133

Lafon de Blaniac, Guillaume, 263

Lafuente Ferrari, Enrique, 39, 58, 258

La Gardie, Jacob de, embajador de Suecia, 258, 280, 282, 283

Lagrange, M. de la, ayudante de campo de Murat, 219

Lalanna, Narciso, 126 López, Juan, 224 López, padre Tomás, 37, 260 Lalanne, Marie, 111 López, Vicente, pintor, 125, 180, 181, 247, Lalanne, Jean-Pierre, 111 262, 276-278, 287, 288, 317 Lalanne, Paulino, 90, 95 López de Salazar, notario, 255, 293 Lameth, Charles de, 112 López Navarro, Julián, 277 Lameth, familia, 112 López Rey, José, 159 Lameth, Marie-Anne (Marie-Anne Picot), 112, Lorenzana, Francisco Antonio de, arzobispo 134 de Toledo, 159, 171, 242 Lancre, Pierre, 161 Losada, duque de, sumiller de corps, 42, 46 Lannes, Jean, mariscal de Francia, 233, 249 Luis XIV, rey de Francia, 26, 66, 133, 263 Lanuza, Juan de, 22 Lardizábal, Manuel de, 247, 281 Luis XV, rey de Francia, 133, 321 Luis XVI, rey de Francia, 101, 102, 118-119, Lardizábal, Miguel de, 229, 281-282, 284 122, 124, 128, 129, 133, 137-139, 141, 149, Larrumbe, Xavier de, 89 179, 184 Las Casas, Simón de, embajador de España en Luis XVII, 149-150 Venecia, 120-121, 138, 150 Luis XVIII, rey de Francia, 119, 151, 285, Latasa y Prados, Mariano, 137 302 Latassa, María Josefa, esposa de Lucas de Goi-Luis-Felipe, rey de Francia, 257, 259 coechea, 77, 137 Lucientes, Gracia, madre del pintor, 24, 71, 76, Laura, Madame, véase Piscatori, Laura Laurent, fotógrafo, 282, 305 Lucientes, Miguel, abuelo de Goya, 24 Lawrence, Thomas, pintor, 253-254 Lazán, marquesa de, 200, 222, 230 Luengo, Manuel, jesuita, 194 La Révellière-Lépeaux, Louis Marie de, 162, Lugo, Stanislas de, 65 Luthy, Herbert, 101 Luzán, Juan Domingo, padre de José, 32 La Vauguyon, duque de, embajador de Fran-Luzán Martínez, José, primer maestro de cia, 107, 111, 121, 165 Goya, 24, 30, 32, 34 La Viñaza, conde de, 126, 175 Luzán Martínez, Juan, maestro dorador, her-Leal, Gaspar, 115 mano de José, 30 Lebrun, vendedor de cuadros, 139, 187 Lebrun-Tondu, Pierre Henry Hélène Marius, 138 Luzán Martínez, Pedro, hermano de José, 32 Lecouteulx, familia, banqueros, 51, 90, 95, 102, 112, 115, 119, 133, 139, 206 Lecouteulx de la Noraye, 101 Mac Donald, Étienne Jacques Joseph Alexandre, mariscal de Francia, 249 Legrand, M., 133 Madrazo, Pedro de, historiador de arte, 175-Lejeune, general, 184 Lerena, Pedro López, conde de, ministro de Hacienda, 80, 83, 86, 95, 105-106, 108-111, Maella, Mariano Salvador, pintor, 43, 57, 85-113, 115, 117, 126, 130, 275 86, 116-117, 151, 181, 247, 265, 275 Le Maur, Charles, ingeniero, 94 Magallón, familia, 197 Le Normand, 95 Magallón, Paula, hija del marqués de San Le Prince, Jean Baptiste, 46 Adrián, condesa de Sástago, 198 León y Pizarro, José García, 153, 194 Magallón y Armendáriz, José María, mar-Leopoldo II, emperador, 119 qués de San Adrián, véase Santiago, mar-Leval, general Jean François, 265 qués de Levis, François Christiphe, duque de, 121 Magon de Clos-Doré, Charles Benoit, viceal-Librana, Pedro de, obispo, 27 mirante, 204 Limón, abate, 133 Magon de la Baule, familia, 51, 115 Llaguno, Eugenio, 151 Máiquez, Isidoro, actor, 213, 231, 266, 274 Llorente, Juan Antonio, canónigo, 159-160, Manca, Manuel Delitala, marqués de, 106 161, 243, 245 Manet, Édouard, 89, 144, 317 Loga, Valerian von, 65, 94, 305 Mangiante, P. A., 35 Loménie de Brienne, Étienne Charles de Lo-Mangino, Fernando, 115, 231 ménie, conde de Brienne, 90, 95 Mantz, Paul, 35

Maragato, bandido, 260 Marat, Jean-Paul, 102

Maravall, José Antonio, 163

Marbot, general Jean Baptiste, 221

María Amelia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII, reina de España, 287

María Antonia, primera esposa de Fernando VII, reina de España, 180

María Antonieta, reina de Francia, 102, 119, 124, 125, 179

María Cristina de Borbón-Sicilia, reina de España, 191

María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, reina de España, 36, 39, 44, 97, 103, 106, 107, 108, 110, 118, 119, 120, 123-124, 127, 137-139, 160, 162, 165, 169, 172-173, 176, 178, 180, 184-186, 188, 199, 211, 216-218, 258, 276, 291

María Luz, 155

Mariátegui, Francisco Javier de, 301-302

Marmont, Auguste Frédéric Louis Viesse de, mariscal de Francia, 249

Martínez, Antonio, 255

Martínez, Sebastián, hombre de negocios, 135, 140-141, 154-155, 156

Martínez Cubells, Salvador, 305

Martínez de la Torre, F., 224

Masséna, André, mariscal de Francia, 249

Masserano, príncipe de, 234

Mastroleo, Giuseppe, pintor, 32

Matheron, Laurent, 30, 65, 170, 187, 263, 315, 321

Matilla Tascón, Antonio, 177

Maubou, familia de los condes de, 65

Maule, conde de, 153, 155

Mazarredo, almirante, 203, 229-230

Mazo, Francisco del, 260, 285

Mazo, Rosa del, esposa de Manuel García de la Prada, 260

Mazón, María, esposa de Antonio Bailó, 213, 275

McGregor, James, doctor, 252

Medinaceli, duquesa viuda de, 88

Medinaceli, familia de los duques de, 88

Medinaceli, Pedro Fernández de Córdoba, duque de, 53, 86, 88, 234

Meillan, Armand Jean, 150

Meléndez Valdés, Juan, 42, 143, 151, 156-157, 160, 161, 192, 194, 205, 243, 250, 264, 285, 289

Melón, abate Juan Antonio, 133, 161, 285, 289, 294, 302-303, 308, 311, 314, 316, 317, 318, 319

Menglana, familia de los barones de la, 118

Menglana, José de Cistué, barón de la, 118 Mengs, Anton Raphaël, 17, 32, 33-35, 37, 41, 43, 47, 48, 50, 52, 54, 66, 86, 89, 117, 203, 315, 316

Mercy-Argenteau, Florimond, conde de, embajador de Austria en París, 95

Merklein, Juan Andrés, abuelo de Francisco Bayeu, 107

Merklein, Sebastiana, esposa de Francisco Bayeu, 38

Merklein, cuñado de Francisco Bayeu, 107

Merlin de Douai, 150, 162, 164

Mesonero Romanos, Ramón de, 252, 263, 273

Miguel Ángel, 37

Mínguez, padre, 294

Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti, conde de, 90, 102, 114, 118

Miranda, conde de, mayordomo mayor, 310

Miranda, Francisco de, 192

Molière, 139, 211, 226

Molina Soriano, maestro cerrajero, 219

Mongastón, Juan de, 161

Moñino, Francisco, hermano del conde de Floridablanca, 89

Moñino, José, véase Floridablanca, conde de

Montaldi, Juan Bautista, 111

Montañés, Anselmo, 292

Montealegre, marqués de, 50

Montehermoso, familia de los marqueses de, 363

Montehermoso, Hortuño de Aguirre, marqués de 246

Montehermoso, María Amalia, marquesa de, esposa del conde de Espeleta, 247

Montehermoso, Pepita, marquesa de, 230, 246 Montero, Ángel, 65

Montijo, conde del, hijo de la condesa, *véase* Teba, conde de

Montijo, condesa del, 22, 66, 112, 132, 192, 193, 199, 200, 203, 215, 222, 224, 226, 228, 231

Montijo, Eugenia de, *véase* Eugenia, emperatriz

Montmorin, conde de, 121-122, 129, 133

Moore, general John, 236

Morales, José Luis, 107

Morante, Ana María, *véase* Solana, marquesa de la

Morata, familia de los marqueses de, 143

Moratín, Leandro Fernández de, 42, 70, 90, 111, 125, 126, 130-134, 151, 155, 160-162, 166, 167, 168, 171, 175, 192, 197, 199, 206, 213, 226, 228, 230, 243, 250, 279, 285, 288-

289, 294, 296, 302, 304, 308, 311-313, 314, 316, 319-322 Moratín, Nicolás Fernández de, 133, 288

Morla, general Tomás de, 232

Mozart, Wolfgang Amadeus, 43, 118, 190,

Muguiro, José Francisco de, 311, 318

Muguiro, Juan Bautista de, 311, 318, 322

Mulot, abate François Valentin, 132

Muñárriz, José Luis, 234-235, 251, 281-282, 283, 294

Muñoz, Paquita, 289

Murat, Joaquim, gran duque de Berg, rey de Nápoles, 187, 215, 216, 217-218, 219-221, 227-228, 229

Murillo, Bartolomé Esteban, 199, 258, 291 Mustafá, 221

Múzquiz, Miguel, véase Gausa, conde de

Napoleón I (Napoleón Bonaparte), emperador, 149, 163, 172-173, 184-185, 186, 188, 190, 191, 203-205, 211-212, 214-220, 222, 229-235, 237, 243, 245, 247, 249, 250, 254, 262-263, 265, 266, 271, 273, 274, 281

Napoleón III, emperador, 238

Napoli, Manuel, 247

Nassau, príncipe de, 192

Navarrete, padre Manuel, 294

Necker, Jacques, 95, 102

Nelson, almirante Horatio, 204-205

Neufchâteau, François de, 162, 165

Ney, Michel, mariscal de Francia, 233, 249

Noriega, Antonio de, 177

Ocáriz, José, cónsul de España en París, 106, 139, 142, 150

Oldknow, Samuel, 198

Olivera, cirujano, 132

Omulryan y Rourera, Ignacio, 281, 282, 283

Oñate, conde de, 280

Orleans, duque de, 23, 121, 122, 133

Ors, Eugenio d', 278

Ortega y Gasset, José, 77

Ortega y Villa, León, pintor, 222,

Osorio, Manuel, hijo del conde de Altamira,

Osorio, Vicente, hijo del conde de Altamira,

Osuna, familia de los duques de, 79, 83, 92, 97, 103, 139, 157, 169, 190, 201, 286, 287

Osuna, noveno duque de, véase Peñafiel, marqués de

Osuna, novena duquesa de, véase Peñafiel, marquesa de

Osuna, Francisco de Borja, décimo duque de, 97, 287, 288

Otin, F., 309

Ouvrard, Julien, 205

Paz, Príncipe de la, véase Godoy, Manuel Palacios, Gil, 226

Palafox, Eugenio, véase Teba, conde de

Palafox, familia de los, 22, 24, 235 Palafox v Melzi, general José, 200, 222, 231,

233, 235, 240, 277, 278 Palafox y Portocarrero, María Tomasa, 199

Pallas, 77, 93

Palmas, familia de los marqueses de las, 106-

Panza, Sancho, 266

Panchaud, 90

Paret y Alcázar, Luis, pintor, 66, 105, 159

Pascal, Blaise, 241

Pellicer, abate José, 133

Pemán, César, 155

Peña, padre Pío, religioso escolapio, 300

Peñafiel, familia de los marqueses de, véase Osuna, familia de los duques de

Peñafiel, María de la Soledad Pimentel, condesa de (condesa-duquesa de Benavente, después maquesa de Peñafiel, y novena duquesa de Osuna), 65, 83, 87-88, 92, 136, 169, 202, 213, 234, 286

Peñafiel, Pedro Alcántara Téllez de Girón, marqués de, noveno duque de Osuna, 83, 87-88, 97, 169, 234, 287

Peralada, conde de, 27

Percier, Charles, arquitecto, 181

Pereyra, Carlos, 123

Pérez, Antonio, secretario de Estado de Felipe II, 22

Pérez, Silvestre, 252

Pérez, Tiburcio, 301

Pérez de Castro, Evaristo, 206

Pérez de Guzmán, Juan, 220, 221, 222, 227

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, 75

Pérez y Cuervo, Tiburcio, 301-302

Pérignon, general Dominique Cataline de, 149 Perrochel, secretario de la embajada en Madrid, 165

Pescara, marqués de, 33

Pestalozzi, Johann Heinrich, pedagogo suizo,

Pether, William, pintor y grabador, 75

Petronila, reina de Aragón, 22

Ramírez, José, escultor, 30

Philips, Charles, pintor, 253 Piazzeta, Giambattista, pintor, 222 Picasso, Pablo, 283 Pichegru, general Jean Charles, 162 Pignatelli, Carlos, 155, 192-193 Pignatelli, familia, condes de Fuentes, 24, 28, 31, 32, 34 Pignatelli, José, beato, 28 Pignatelli, María Francisca, 88 Pignatelli, María Manuela, esposa del duque de Villahermosa, 89 Pignatelli, Ramón, canónigo, 24, 26-27, 28, 36, 88, 91, 106, 126, 140, 141 Pignatelli, Vicente, archidiácono y pintor, 24 Pinero, Pedro, «el Maragato», bandido, 207 Pío de Molina Rodríguez, José, 304, 319, 321-322 Pío de Saboya, Gisberto, príncipe, 224, 226 Pío de Saboya, familia de los príncipes, marqueses de Castell Rodrigo, 223-226 Pirán, Francisco Javier, 61, 70, 77, 84, 91, 93 Piranese, Giambattista, 34, 35, 164 Piscatori, Laura, llamada Madame Laura, hermana de leche de la reina María Luisa, 110 Piscatori, María Josefa, esposa de Pedro López, conde de Lerena, 110 Plaudo de las Casas, Ángel, 114 Plutarco, 240 Pontejos, marquesa de, 312 Ponz, abad Antonio, secretario de la Academia de San Fernando, 24, 46, 78, 222 Porcel, Antonio, 202, 206 Porcel, Isabel, véase Lobo de Porcel, Isabel Porlier, Antonio, véase Bajamar, marqués de Posada y Soto, Ramón, 145 Posar, M., 247 Potocki, conde Jan, 124-125

Poussin, Nicolas, 72
Proszynska, Suzanna, 35
Provence, conde de, *véase* Luis XVIII
Provence, 111
Proud'hon, Pierre-Paul, 312
Puebla, conde de la, 23, 187
Puerto, José Barranechea, marqués del, 145
Puga, Dionisio de, 309
Puga, María Martín de, 309

Quesneau, Augustin, 115 Quevedo, Francisco de, 159 Quilliet, Frédéric, 176 Quiñones, José de, 125 Quintana, Manuel José, 205

Puybray, M. de, 111

Ramírez, Juan, pintor, hijo de José, 59 Ramírez, Juan, escultor, 32, 33 Ramírez, Sancho, 22 Ramiro, Gabriel, 309 Ramiro I, 21 Ramos, Francisco Javier, pintor, 151, 265 Ranz, Elías, librero, 195 Rafael, 66 Récamier, banquero, 205 Récamier, Juliette, 190, 202 Remón, Anselmo, 111 Remón, Marcos, 111 Reubell o Rewbell, Jean-François, 162, 165 Rezzonico, conde, 35 Ribera, José, 44 Ribera, Pedro de, 295 Ricardos, general Antonio, 106, 142, 266 Riego, Rafael, 301, 303 Rincón, Wifredo, 30 Río, Jorge del, 228 Río, Juan del, 228 Ris, Clément de, 156 Rivarol, Antoine, 134 Rivas, Francisco de, arquitecto, 295 Rizi, Francisco, 168 Robespierre, Maximilien de, 146 Rocha, María Soledad de la, esposa del marqués de Caballero, 213 Roda, Manuel de la, 17 Rodríguez, Ventura, arquitecto, 17, 28, 49, 55, 65, 66, 78-79, 228 Rojas, Fernando de, 159, 258 Rojas, Martín José de, 39 Romana, familia de los marqueses de la, 233 Romero, José Manuel, ministro de Justicia, 230, 234, 243, 245 Rose Viejo, Isidora, 186 Rosily, almirante, 204 Rossetti, general, ayuda de campo de Murat, Rousseau, Jean-Jacques, 188, 240 Rueda, Manuel de, militar, 47 Rufina, santa, 290, 291 Ruspoli, príncipe Eugenio de, 64

Saavedra, Francisco de, ministro de Hacienda, 115, 162, 166-167, 170, 171, 175, 231, 247, 290

Sabatini, familia, 115 Sabatini, Francesco, arquitecto, 44, 46, 47, 50, 57, 91, 93, 115, 116-117, 224

Sáenz de Santamaría, padre, 155

Sáenz de Tejada, Policarpo, 66 Sáez, V. D., ministro, 311 Saint-Elme-Gautier, 293 Saint-Marceau, cura de, 132, 133 Saint-Maxent, Felicia, 115 Salas, Carlos de, escultor, 53, 56 Salas, Xavier de, 154, 166, 306 Salazar, Alonso de, 160 Salcedo, fray Félix de, 55, 56 Saltillo, marqués del, 73, 177 Salvador, Gracia, esposa de Miguel L

Salvador, Gracia, esposa de Miguel Lucientes, abuela del pintor, 24

Salvador de Carmona, Manuel, grabador, 47 Samaniego, Félix María de, 19

Sambricio, Valentín de, 43, 96, 97, 103, 114, 153, 277

San Adrián, marqués de, *véase* Santiago, marqués de

San Adrián, familia de los marqueses de, 197 San Carlos, José de Carvajal y Vargas, duque de, sobrino del conde de la Unión, 150, 218, 271, 274-275, 277, 279, 280, 283, 284-285, 312; véase también Unión, conde de la

San Fernando, duquesa de, *véase* Borbón, María Luisa de

San Fernando, familia de los duques de, 312 San Leonardo, marquesa de, 66

Sánchez, Felipe, 27

Sánchez Cantón, Francisco Javier, 243, 256, 278-279, 291, 301

Sandoval y Pontejos, Mariana, esposa de Francisco Moñino, 89

Santa Cruz, Mariana Waldstein, marquesa de, 46, 139, 170, 171, 190-191, 201-202

Santa Cruz, marqués de, 116, 139, 190-191, 192, 229, 234

Santa Cruz, marquesa de, *véase* Téllez de Girón y Pimentel, Joaquina

Santa Cruz, familia de los marqueses de, 191 Santiago, apóstol, 27

Santiago, José María Magallón y Armendáriz, marqués de, marqués de San Adrián, 196, 197-198, 199, 234, 289

Santiago, María de la Soledad de los Ríos Jauche de Vega, marquesa de, esposa del marqués de San Adrián, 197, 198-199

Santiago, familia de los marqueses de, 197-199 Sanz de Cortés, familia de los, *véase* Morata, familia de los marqueses de

Sardoal, marqués de, 261 Sartines, Gabriel de, 129

Sástago, conde de, 23, 49, 60, 90, 95

Saturno, 306

Saulnier, barón Charles, 294

Savary, Anne Jean Marie René, ministro de Policía, 217-218, 229, 234

Sayre, Eleanor, 237, 264

Scio, padre Fernando, 295

Ségui, François, 165

Selma, Fernando, grabador, 80

Serna, Fernando de la, director de Correos, 234, 235

Shakespeare, William, 162, 211

Sillero, Manuel, 290

Silva, Juan de, hijo del marqués de Santa Cruz, 190

Silva, Pedro de, hijo del marqués de Santa Cruz, 190

Silva y Bazán Waldstein, José de, 190

Silva y Palafox, Agustín de, *véase* Híjar, décimo duque de

Silva y Waldstein, Mariana de, hija del marqués de Santa Cruz y esposa del conde de Haro, 190, 191, 227, 234

Silvela, Manuel, jurista, 302, 311, 318

Sitel, orfebre, 181

Sobradiel, condes de, 37

Solana, Ana María Morante, marquesa de la, esposa del marqués del Puerto, 145

Solana, María Rita Barranechea y Morante, marquesa de la, esposa del conde del Carpio, 145-146

Somoza, José, escritor, 160, 252

Soult, Nicolas Jean de Dieu, mariscal de Francia, 249

Sournier, Carlos, 293

Staël, Madame de, 134

Stuyck, Livinio, 116, 142, 143

Suárez, Diego, sacristán, 228

Suárez, Jerónimo, 125

Suárez, Juan, 227-228

Suchet, Louis Gabriel, mariscal de Francia, 247, 249, 250, 276

Sueca, duque de, 64

Talleyrand, Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, 102, 139, 151, 162, 165, 177, 190, 218

Talleyrand, princesa de, 218, 284

Tallien, Jean Lambert, 132, 133, 139, 150, 162

Tallien, Madame, véase Cabarrús, Teresa

Talma, François Joseph, actor trágico, 213

Tarteiron, familia, 34-35

Taylor, barón Isidore Justin Séverin, 259

Teba o Tepa, Eugenio Palafox, conde de, después conde de Montijo, 22, 215-216, 226, 231, 238

Tedde, Pedro, 95

Téllez de Girón, Pedro, *véase* Peñafiel, marqués de

Téllez de Girón, Manuela, esposa de Ángel de Carvajal, duque de Abrantes, 97, 287

Téllez de Girón y Pimentel, Joaquina, esposa del marqués de Santa Cruz, 97, 190, 201-202

Terreros y Pando, Esteban de, 164

Testana, Giuseppe Maria, artista italiano, 296

Thibault, Jean Thomas, 181

Thugut, Joahnn, ministro de Asuntos Exteriores del Imperio, 150

Ticiano, 174, 278, 314

Tiepolo, Giandomenico, aguafuertista, 47, 75

Tiepolo, Giovanni Battista, 17, 33, 164, 223, 255

Tiepolo, Lorenzo, 47, 75

Tippo Sahib, sultán, 95

Tirana, la, véase Fernández, María del Rosario

Tischbein, 186

Tobajas, Marcelino, 183

Tolosa, marqués de, 89

Tolosano, Miguel Antonio, 135

Toistoi, León, 240

Tomás, Domingo Ignacio, 67

Toreno, conde de, 223, 224

Toro y Zambrano, José, 83

Torre, Francisco de la, litógrafo, 321

Torre, Manuel de la, 248

Torre Arias, Joaquín de Cistué, barón de, 118

Torrecilla, familia de los marqueses de, 79

Torres, Diego de, 114

Tournon-Simiane, conde de, 220

Trigo, Paco, 96

Trigueros, Cándido María de, 167

Truguet, almirante Laurence Jean François, 165

Tudó, Pepita, condesa de Castillofiel, amante de Godoy, 157, 161, 162, 163, 173-177, 179, 185

Unión, conde de la, general, 149, 266, 284 Urquijo, Mariano Luis de, diplomático, 170, 172-173, 177, 194, 229-230, 289 Urrutia, general José de, 150, 266, 287 Urtubize, Marquet d', 121-122

Valdecarzana, marqués de, 42, 103, 113, 115-116, 234

Valdecarzana, marquesa de, 112

Valde-Íñigo, marqués de, 155

Valdés, ministro de la Marina, 112, 139

Vales Díaz, Pedro, 23

Vallabriga, Luis, hermano de María Teresa, 91 Vallabriga de Rozas y Drummond, María Teresa, esposa de Luis de Borbón, 17, 65-68, 72, 75, 79

Valverde Madrid, José, 213

Vandergoten, 48

Vanlerberghe, 205

Vargas Ponce, José de, diputado liberal, 200, 203, 254

Vaudreuil, conde de, 110, 121

Vaughan, Ch. R., 231

Velarde, Bernardo, arquitecto, 52,

Velarde y Santiyán, oficial Pedro, 220, 228, 272-273

Velázquez, Diego, 27, 44, 46-47, 72, 79, 83, 146, 172, 173, 184, 196, 245, 255, 262, 283, 295, 315

Veragua, familia de los duques de, 144

Veragua, Mariano Colón, duque de, 106, 144

Verdier, general Jean Antoine, conde de, 230

Veri, Tomás de, coleccionista, 290

Viardot, Luis, 177

Vicenti, nuncio, 138

Victor, Claude Perrin, llamado, mariscal de Francia, 249

Vigée-Lebrun, Elizabeth, 83, 187

Vilches, Gonzalo José de, juez, 115, 275, 277

Villacampa, notario, 309

Villafane, Antolín de, 127

Villafane, Manuel de, 127

Villafranca de Ebro, marqués de, 106, 199

Villahermosa, duque de, 88

Villahermosa, duquesa de, *véase* Pignatelli, María Manuela

Villahermosa, familia de los duques de, 24, 28-29

Villala, M. de, ministro, 310

Villanueva, Juan de, arquitecto, 61, 136, 181, 249

Villapando, José Rodrigo de, jurista, 23

Villar, Manuel de, 135

Villaverde, marqués de, 143

Villedeuil, Laurent de, 102

Villeneuve, almirante de, 204, 205

Waldstein, conde, 190

Waldstein, Mariana, véase Santa Cruz, marquesa de

Watteau, Antoine, 186

Weiss, Guillermo, hijo de Isidro, 279, 312

Weiss, Isidro, 213, 279

Weiss, Rosario, hija de Isidro, 279, 302, 304, 313, 318, 320

Wellesley, Anthur, *véase* Wellington, duque de Wellington, Arthur Wellesley, duque de, duque de Ciudad Rodrigo, 236, 250-254, 255, 256, 265, 266, 279, 280, 318

Wilson Bareau, Juliet, 34, 47, 237 Wright of Derby, Joseph, 75, 79, 186, 198

Yanes, Romualdo, 321 Yebes, Carmen, 79 Yoldi, José de, 27, 91, 93, 114, 172 Yriarte, Charles, 29, 89, 187, 188, 189, 223, 256, 273, 280, 290, 293, 304, 305, 306

Zaldivia, Pedro de, fraile franciscano, 207 Zapater, Luis, hermano de Martín, 193 Zapater, Martín, 25, 29, 31, 36, 39-40, 41, 46, 47, 49, 52-54, 57-63, 65, 67, 69, 70-72, 74, 76-82, 84-85, 86, 88, 89, 90-94, 96, 97, 103, 104, 106-107, 113-114, 126-127, 135-136, 140-141, 143-144, 151, 152, 156-157, 166, 172, 193, 200, 203, 318

Zapater y Gómez, Francisco, hijo de Luis, 29, 31, 57, 141, 193

Zapater y Gómez, Mateo, hijo de Luis, 193 Zapater y Tapia, Francisco, padre de Martín, 39, 89

Zárate, Antonia, 207

Ziarnko, Jan, 161-162

Zorrillo de Velasco, inquisidor-procurador, 279

Zorrilla, Leocadia de, esposa de Isidro Weiss, 213, 279-280, 302, 304, 306, 307, 312-313, 316, 317-322

Zúñiga, Gertrudis, abuela del pintor, 24

ÍNDICE

Agradecimientos	. 9
PRIMERA PARTE	
EL NACIMIENTO DE UN GENIO	
CAPÍTULO I. Goya o el espejo de las pasiones	. 15
CAPÍTULO II. El Aragón de Goya	. 21
CAPÍTULO III. De Zaragoza a Madrid. Infancia y juventud, 1746-1775 El Pilar Infancia, juventud, aprendizaje El viaje a Italia. Primeros éxitos en Zaragoza ¡Aquí me tienes, Madrid! 1773-1776	. 26 . 27 . 28 . 34 . 38
CAPÍTULO IV. Los primeros pasos del éxito, 1776-1780	. 41
CAPÍTULO V. La ascensión de Goya. Los primeros protectores, 1780-1783	. 51
1783-1784	64
CAPÍTULO VII. Éxitos profesionales y vida privada, 1784-1786. Segunda estancia en Arenas	70 73 79
CAPÍTULO VIII. Los comienzos de la carrera áulica, 1786-1789 . Un año de ensueño: 1787	86 89 94

SEGUNDA PARTE

REPERCUSIONES DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA

Capítulo IX. Al borde del abismo, 1789	101
CAPÍTULO X. El desencanto del día siguiente. La caída de Cabarrús, 1790-1791	108
CAPÍTULO XI. La ascensión de Manuel Godoy. El arte de la corte limitado, 1791-1792	120 126
CAPÍTULO XII. Tres jefes de gobierno en un año. Los amigos de Goya se implican en la agitación política, 1792	128 131
CAPÍTULO XIII. Goya en la tormenta, 1792-1794	135 137 141
Tercera parte	
LOS AMIGOS ILUSTRADOS EN EL PODER	
CAPÍTULO XIV. Los primeros pasos de la resurrección, 1795-1798 Los Caprichos, o la sátira de todas las formas de tiranía hu-	. 149
manas	. 158
Disparates políticos y grandes obras, 1798	. 164 . 167
CAPÍTULO XV. Ascenso rápido. ¡Por fin la gloria!, 1799-1800. La rehabilitación de Godoy	. 170 . 172 . 173
CAPÍTULO XVI. Godoy vuelve al poder, finales de 1800-1801. El encanto de una austríaca con mantilla	. 183 . 190
CAPÍTULO XVII. Rupturas afectivas y prosperidad social, 1802-	
1806	. 192 . 195 . 200
Los dioses ciegan a los que quieren extraviar	. 203

ÍNDICE 381

CUARTA PARTE

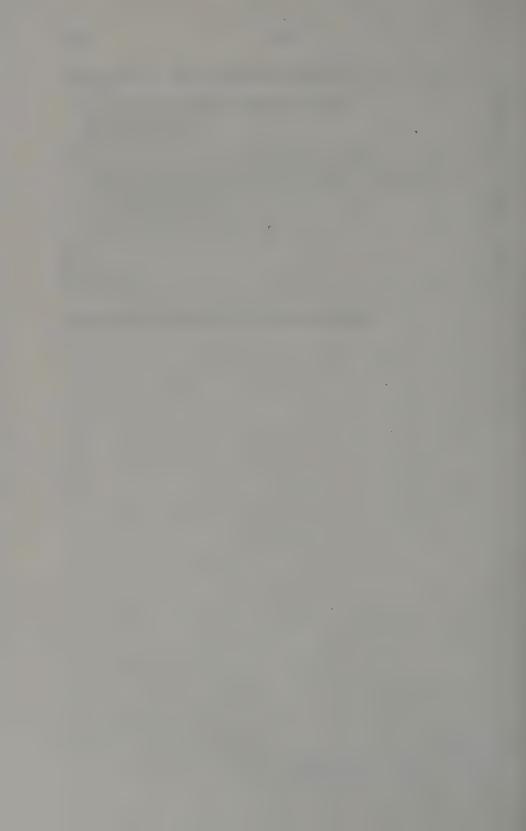
LA GUERRA

CAPÍTULO XVIII. Los signos precursores de la guerra. La crisis de 1807	. 211
CAPÍTULO XIX. La muerte sangrienta de las ilusiones, 1808.	. 214
El 2 y el 3 de mayo de 1808, vistos por Goya	. 219
José Bonaparte, rey de España. Flujo y reflujo de los ejércitos	
imperiales	. 229
	, 447
CAPÍTULO XX. «Los desastres de la guerra», 1810-1814.	. 237
La gestación de Los desastres de la guerra	. 238
Importancia filosófica de la serie titulada por Goya Fatales con-	
secuencias de la sangrienta guerra	. 240
1809	. 242
Retratos de familia	. 248
1811, el año del silencio	. 249
1812, ruptura afectiva y primeros signos de liberación	. 250
C / T/7/T T	
CAPÍTULO XXI. Las incertidumbres de la liberación. Vuelta a la	
vida privada, 1813-1814	. 255
Demostración del interés de una investigación documental para	
conocer la obra de Goya	. 256
Vivir, callar y volver a pintar, 1813-1814	. 261
Se acerca la salida de los franceses	. 262
Quinta parte	
LA GLORIA Y EL EXILIO	
CAPÍTULO XXII. Un himno a la gloria de España. El año de las	
obras maestras sin igual, 1814-1815	271
Vida privada al volver la paz	279
1815, breve vuelta a los fastos de antaño para Goya	281
CAPÍTULO XXIII. El regreso diabólico de la monarquía absoluta.	
Actividad reducida, 1816-1820	
1818, el año del silencio	291
1819, Pinturas negras y cinco álamos blancos, la Quinta del	
Sordo	292
Último arrebato místico dedicado al apóstol de los niños pobres	294
Los Disparates, luego llamados Proverbios	297

CAPÍTULO XXIV.	La	Cons	stituc	ción,	la re	evolu	ıción	y la	gue	rra,	1820)-	
1824													299
La decoración													304
Sala de la plai											٠		306
Sala del prime	r pis	0.	•								**	•	307
CAPÍTULO XXV.	Vivi	r libr	e en	Frai	ncia,	182	4-18	28					310
«Todo me falt			la vo	olunt	ad n	ne so	obra.	» L	os do	os úl	ltimo	S	
años, 1826													316
1827, otra vez													317
Morir en Burd	leos,	1828	3.	•	•	٠	•		٠	٠	٠	٠	319
Notas													324
Bibliografía .													360
Índice onomástico													365

Las láminas se encuentran entre las páginas 208-209









SERIE MAYOR

Directores: JOSEP FONTANA y GONZALO PONTÓN

Últimos títulos publicados:

Barry J. Kemp EL ANTIGUO EGIPTO Anatomía de una civilización

Felipe Fernández-Armesto COLÓN

Jean Bérenger EL IMPERIO DE LOS HABSBURGO 1273-1918

Daniel J. Boorstin LOS CREADORES

Richard Leakey y Roger Lewin NUESTROS ORIGENES En busca de lo que nos hace humanos

Serge Lancel CARTAGO

John Dominic Crossan JESÚS: VIDA DE UN CAMPESINO JUDÍO

Claire Lalouette
MEMORIAS DE RAMSÉS EL GRANDE

Richard Jenkyns, ed. EL LEGADO DE ROMA Una nueva valoración

Jeannine Baticle GOYA

John Lynch, ed. HISTORIA DE ESPAÑA (14 vols.)

Jeannine Baticle nos ofrece una biografía seria y documentada –limpia de tópicos y falsedades–, y un excelente estudio de la obra de Goya. Para averiguar cómo han evolucionado el hombre y su pintura ha investigado sus relaciones con la sociedad de su tiempo y, sobre todo, ha vinculado la trayectoria vital del pintor a los cambios políticos que se producen a su alrededor. La autora nos presenta una visión innovadora del pintor sobre el trasfondo de una España en crisis, que nos hace más comprensible al hombre y nos permite entender mucho mejor el significado real de sus obras, que cobran así un nuevo sentido.

CRÍTICA

